

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Prosodie indischer Götterhymnen“  
Ein musikalischer Vergleich exemplarischer  
Stotra-Rezitationen

Verfasser

Dipl.-Mus. Frank Wilhelm Bornemann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt : A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt : Musikwissenschaft

Betreuer : Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

## ***Inhalt***

<b>Inhalt.....</b>	<b>1</b>
<b>Vorwort.....</b>	<b>2</b>
<b>Einleitung.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Sprechgesang oder Rezitation ?.....</b>	<b>4</b>
Die Weden .....	4
Singen .....	11
<b>2. Stotra - die religiöse Hymne in Indien und ihre Ausführung.....</b>	<b>13</b>
Charakteristika.....	13
Śankara : Autorschaft.....	17
<b>3. Forschungsweise .....</b>	<b>19</b>
Fragestellung und Material.....	19
Transkription .....	24
Interpretation .....	25
<b>4. „Das Achtstrophige des allmächtigen Wischnu“ .....</b>	<b>26</b>
<b>5. „Preislied des Rāvaṇa auf den wild tanzenden Schiwa“ .....</b>	<b>31</b>
<b>6. Erstes Resümee .....</b>	<b>72</b>
<b>7. „Psalm auf den Südwärts Gerichteten“ .....</b>	<b>73</b>
<b>8. Zweites Resümee .....</b>	<b>92</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>93</b>
Acyutāṣṭakam.....	93
Ravanakṛta-Sivatandava-Stotram .....	94
Dakshinamurti Stotram .....	97
Interview mit den Produzenten von Tonbeispiel 31.....	100
<b>Literatur.....</b>	<b>102</b>
Benutze Medien :.....	102
Weiterführende Literatur :.....	103
<b>Lebenslauf des Verfassers .....</b>	<b>104</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>105</b>
<b>Erklärung.....</b>	<b>105</b>

## *Vorwort*

Einem Musikforscher mit Faible für indische Kulturen öffnen sich leicht verschiedene Forschungsthemen. Persönliche Musikvorlieben bestimmen zunächst die Selektion zu studierender Themen; dann gewinnt das „reine Interesse“ die Oberhand und erzeugt eine objektivere, kontinuierliche Neugier an allem Verwandten. Bei meinem mehrwöchigen Aufenthalt in Westbengalen Ende 2002 galt mein intimes Interesse dem Instrument *Surbahar* (Baß-Sitar), dessen praktische Grundlagen mir in Vishnupur erhellt wurden. In Kalkuttas modernstem CD-Laden kaufte der *Sangeet* - beflissene Student kiloweise Aufnahmen von Meistern klassischer (instrumentaler und vokaler) Raga-Musik; in dem alle Musiksparten abdeckenden Geschäft gab es zum Zeitpunkt eine einzige CD mit religiösen Sanskrit-Rezitationen (ohne musikalische Begleitung), die ich der Kuriosität halber erwarb und die in den folgenden Jahren meine Beachtung nicht fand. Erst als ich, ebenfalls der Kuriosität halber, im Herbst 2008 das Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften belästigte, um nach einem brauchbaren Diplom-Thema zu stöbern, stieß ich auf eine überschaubare Anzahl ungeordneter, nicht aufgearbeiteter Sanskrit-Aufnahmen, deren musikalische Bedeutung mir lediglich infolge unkurierter Voreingenommenheit für altindische Literatur dämmerte. Die eine Hälfte des für Sanskrit-Hymnen relevanten Audio-Materials des Archives besteht aus Mitschnitten von Dr. Exner aus dem Jahr 1905, die andere aus Aufnahmen des unbekannten asienreisenden Dr. Hans Strasser von 1961 u. 1966/67, über dessen Profil allenfalls persönliche Erinnerungen des langjährigen Archivleiters Hofrat Schüller Auskunft zu geben vermögen.

Nun lag nahe, beide Sammlungen im Ganzen zum Gegenstand zu machen. Nach der Lektüre der „23. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission“, einer gründlichen Transkription und Interpretation der Exnerschen Aufnahmen von Dr. Geiger (1912), der die relevanten Fragen im Zusammenhang mit indischer Rezitationsweise bereits vor einem Jahrhundert analytisch und stilistisch befriedigend behandelte, drängte sich angesichts der thematisch viel versprechenden Aufnahmen von Dr. Strasser aus den 1960ern eher der Vergleich mit der *heutigen* Praxis auf.

Ein erster Rundumblick ließ bereits interessante Wandlungen der letzten Jahrzehnte erkennen, und so musste das Thema allgemeiner, nicht auf eine einzelne Sammlung beschränkt, angegangen werden. In der Tat, wollte man dem Thema „Musikalische Rezitation hinduistischer Götterhymnen“ auf alle wesentlichen Volksgruppen des indischen Staates bezogen und die vorhandene Literatur nur repräsentativ abdeckend gerecht werden, wären zweifellos ungezählte Bände zu füllen. Allein die Quantität an (in verschiedensten indischen Sprachen) vorhandenen Texten, welche als Götterhymnen überliefert bzw. komponiert worden ist, tendiert zur Maßlosigkeit. Deren mündliche Überlieferung mit allen (un)vorhersehbaren Variationen befriedigend zu überblicken wäre, wenn nicht geradezu unmöglich, eine Lebensaufgabe.

### *Einleitung*

Aus der altindischen Verbwurzel „*stu*“ = „loben, preisen“ leiten sich die synonymen Nomina „*Stotra*“ und „*Stava*“ = „(religiöses) Preislied“ ab: welches in indischen Hochreligionen (Viṣṇuismus, Śivaismus, Jainismus, Buddhismus...) des Altertums für die religiöse Praxis der unter der Vorherrschaft des Sanskrit sprechenden Brahmanentums stehenden Völker von großer Bedeutung war und für die religiöse Gesellschaft des Subkontinents bis heute ist - als poetische Gattung aber von einheimischen Gelehrten kaum eigenständig behandelt wird. Die Hymnen des Weda, die bei arischen Ritualen rezitiert wurden, sind der Nährboden, aus dem später weitere Preishymnen an Gottheiten des Hindu-Pantheons innerhalb größerer literarischer Genres - Śāstras, Purānas, Āgamas und den Epen – entstehen und eine integrale theologische Vision transportieren; die ganze dichterische Fülle und gelegentlich auch philosophische Tiefe indischer Religiosität kann sich da in diesen klassisch gewordenen Sanskritdichtungen bedeutender Gelehrter und Heiliger seit der Spätantike repräsentieren; es finden sich aber auch zuhauf populäre, d.h. sprachlich simple bzw. schematisch formulierte Hymnen - die freilich seltener Eingang in gedruckte Sammlungen finden. Überhaupt ist die Dunkelziffer der ungedruckt kursierenden populären Stotras nicht einschätzbar.

Im 19. Jahrhundert war die deutsche und englische Indologie hauptsächlich eine literaturkritische Disziplin, ab der Jahrhundertwende wurden auch vermehrt Studien zur indischen bildenden Kunst und Kunstmusik betrieben. Erst seit Musikwissenschaft sich kulturanthropologisch versteht, gibt es befriedigende systematische Forschungsarbeiten zu indischen Musikkulturen. Soweit ich sehe, ist die melodisch-metrische Untersuchung devotionaler Preishymnen, wie sie von einheimischen Hindus aller Kasten gelernt werden, bisher noch nicht eingehend unternommen worden – sowohl weil diese religiösen Gedichte von der Indologie weniger als eigenständiges Genre anerkannt werden und wohl auch weil ihr Vortrag ein durchaus selbstverständliches populär-religiöses Phänomen ist bzw. war (vergleichbar mit dem Rosenkranz und anderen christlichen Litaneien), dessen Konditionen daher keiner weiteren Erläuterungen bedurften. Auch Gebete semitischer Religionen werden bekanntlich wiederholt aufgesagt (oft in einer alten, nicht mehr lebendigen liturgischen Sprache), später auch künstlerisch gesungen, aber sicher nicht schulmäßig tradiert - und daher von Musikwissenschaftlern wenig beachtet.

Mit der Popularisierung der Audio-Kassette, dann der CD und nun der neuesten komprimierten Format können sich alle Arten von musikalischen Inhalten, also auch Stotra-Rezitationen im gesamtindischen Raum schnell verbreiten<sup>1</sup>; heute ist das Internet ein unentbehrlicher Fundus von Audio-Aufnahmen zum Thema. Inwiefern die Massenmedien lokale Variationen religiöser Gesänge verdrängt haben bzw. ältere Melodien durch neuere (aus dem Filmbereich ?!) ersetzt werden, wäre eine von unserem Interesse gesonderte wiewohl sehr wichtige Frage. Mit der Allgegenwart der Medien aus der Mode gekommen ist auch das private Memorisieren und regelmäßige Aufsagen der Hymnen.

### *1. Sprechgesang oder Rezitation ?*

#### **Die Weden**

Der melodische Duktus indischer Sprachen wurde von westlichen Indologen/Sanskritisten schon früh bemerkt, eingehender analysiert aber zuerst von den Erforschern der Weden, da

---

<sup>1</sup> Bei meiner Recherche habe ich nur eine Audio-Kassette, ansonsten CD- und mp3-Dateien herangezogen.

die korrekte Rezitation der mit tonischen Akzenten überlieferten heiligen Hymnen ein faszinierendes und kontroverses Kapitel darstellt<sup>2</sup>.

1873 schrieb Martin Haug, nachdem er 6 Jahre in Maharastra gelebt hatte, im Resümee seiner Abhandlung über den wedischen Akzent :

*“Die alten indischen Poeten (kavayah), denen wir die wedischen Hymnen verdanken, bildeten diese Recitationsweise kunstgerecht aus<sup>1</sup>, und erst nachdem sie schon Jahrhunderte lang bestand und viele tausende von Ohren ergötzt hatte, wurden Theorieen darauf gegründet, einzelne Punkte diskutiert und vielleicht auch geändert...”*

*Original-Fußnote dazu :*

*‘Auch jetzt noch werden Gedichte in Indien von den Poeten selbst in einem singenden Tone vorgetragen. Der Vortrag der Poesie weicht dort überhaupt merklich von unserer Art, Gedichte zu declamieren, ab.’*

Die gute Kenntnis dieser drei Jahrtausende alten tonalen (*nicht* Sprach-) Akzente ist für jeden Philologen, der sich mit dem Weda (dessen Sprache ja noch nicht das klassische Sanskrit, sondern eine formal freiere Vorstufe der kommenden Hochsprache darstellt), beschäftigt, unerlässlich. Gleichwohl die Weda-Rezitation sich auf 3-4 Tonstufen beschränkt und dem Laien eintönig scheinen wird, zwingt die aktive Beherrschung dieses sehr komplexen Regelsystems höchste Bewunderung ab. Wayne Howard spricht von dem brahmanischen Opferritual als dem kompliziertesten unter allen Religionen<sup>3</sup>, und Staal bedenkt, ob die Gedächtnisleistung des Auswendiglernens dieser komplizierten Texte vielleicht nur aufgrund inhärenter ästhetischer Strukturen möglich war.

Wesentlich für das Verstehen indischer Stotras ist ihr Bezug zum Tempeldienst, nämlich in der persönlichen oder auch kollektiven meditativen Verehrung einer Götterstatue. Es sind Andachts- und magische Texte zugleich, durch deren korrektes Aussprechen die Gegenwart der Gottheit und ihrer Attribute leichter evoziert werden können. Indirekter historischer Vorläufer ist womöglich das antike Soma-Ritual, bei welchem halbmelodische Verse vorgetragen werden, die mit dem komplexen Opferritual wesentlich zusammenhängen.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Lange hatten im 19. Jahrhundert die Brahmanen mit Argwohn vermieden, europäischen Kastenlosen das Wissen um ihre wedischen Rituale mitzuteilen

<sup>3</sup> Wayne Howard, *Samavedic Chant* S. 18

<sup>4</sup> Daher die Ritualforschung sowohl als anthropologische wie indologische Teildisziplin hier eigentlich mehr Raum verdiente.

Wenn auch wedische, oft mehrere Tage dauernde Rituale heute kaum mehr praktiziert werden (und wenn doch, dann großes Aufsehen erregen), sind einige der ganz alten Hymnen heute noch geläufig und werden mit den Stotras „neueren“ Datums (d.h. die auch meist viele Jahrhunderte alt sind) im Tempeldienst gesungen. Geändert haben sich also seit der Antike trotz vereinfachter Kultformen weder der religiöse Anlass und Ort für die Rezitation dieser Texte, noch die Motive und Absichten beim Aufsagen der Preishymnen.



Tonbeispiel 1 : „*Śri Rudram Chamakam*“ (kopiert aus „Youtube“ am 18.7.2009)

Dieses frühe Stotra besteht aus zwei Texten aus dem vierten Buch der Taittiriya Samhita (TS 4.5, 4.7), welches Teil des Yajurveda ist.

Beim gegenwärtig praktizierten Tempeldienst wird die Götterstatue morgens aufgeweckt, angekleidet, angebetet und am Abend, nach einer neuerlichen Verehrung, auch „ins Bett“ gebracht. Am Ende einer Pūja ist es üblich, eine Stotra zu rezitieren. Dabei gibt es jedoch keine festen Vorschriften, welche es zu sein hat oder mit welcher Melodie sie gesungen werden soll.<sup>5</sup> Für diese Fragen ergeben sich von selbst lokale Gewohnheiten. Allerdings ist auch die „Schlußstotra“ eines Gottesdienstes bereits durch das einfachere *Araatri* (kreisförmiges Schwenken der Butterlampe vor der Ikone bei einfacher musikalischer Begleitung, zu welcher die Gottheit gelobt wird) verdrängt worden.

Der Großteil der philosophischen und devotionalen Sanskrittexte der vergangenen 2000 Jahre erhält seine Weihe durch inhärente Merkmale wie poetische Prägnanz, gedanklichen Tiefgang, genuine Affektivität und die orale Tradierung im Rahmen der patriarchalischen Meister-Schüler-Beziehung. Doch weder sind die kanonischen Schriften *nach* den Weden (denen unsere Stotras literaturgeschichtlich zugehörig sind) als direktes göttliches Wort<sup>6</sup> noch als nur mystische Dichtung angesehen sondern, sondern zwischen beiden Genres liegend :

<sup>5</sup> Bien entendu wird man in einem Wischnu-Tempel nicht gerade Schiwa-Hymnen rezitieren; doch bekanntlich gibt es in der westlichen New Age – Szene nichts, das sich nicht verwässern ließe. Auch im Neohinduismus sind die drei wichtigsten Gottheiten gewissermaßen nivelliert worden, so als hätte es im Mittelalter nie Kriege zwischen wischnuitischen und schiwaitischen Königreichen gegeben. Andererseits scheint es auf dem Subkontinent generell mehr religiöse Toleranz gegeben zu haben; in dem Sinne, dass alle Religionen eins seien.

<sup>6</sup> Wie der Koran im Islam

mehr als spirituelle Evokation, die ihren Ursprung auf höherer Ebene hat und eher „zufällig“ von einem bedeutenden Heiligen oder Gelehrten vermittelt wurde – in der „Sprache der Götter“ (*Devavāṇipraveśikā*, = Sanskrit).

Dagegen sind nach verbreitetem Glauben die Kerntexte der drei Weden (Ṛg-, Sāma- und Yajur-Weda) heilig. Ihnen liegt, korrekt rezitiert, unmittelbar magische Kraft zu Grunde, nur die Priesterkaste kennt und wendet sie richtig an – theoretisch.

Denn was vor 1900 noch eine Unmöglichkeit gewesen wäre : dass Unberufene dem Weda lauschen oder sogar seine Rezitation aktiv lernen könnten, ist ein Jahrhundert später durch Massenmedien wirklich geworden; mühelos lässt sich aus dem Web der gesamte Weda zum Anhören und Selbstlernen herunterladen.<sup>7</sup> Allerdings ist der Betreiber der Internetseite „vedamantram.org“, Venkata Shastry, anheischig, den heiligen Texten Folgendes voranzuschicken:

*“Please do not attempt to learn the mantras from the audio without the guidance of a qualified guru, since a mantra by definition should only be recited according to the right shruti. However, feel free to learn the stotras as they are not bound by shruti.”*

Diese Bemerkung ist nicht nur ein Hinweis auf **die religiöse Zweitrangigkeit (geringere Heiligkeit) der Stotras gegenüber den Weden** ; es gibt für sie schlicht **keine Rezitationsregeln betreffs Prosodie und Melodie**.

- Der für heilige Überlieferung allgemein und die indische Kunstmusik im Besonderen wesentliche, vieldeutige Begriff *Śruti* ist mit „Mikroton“ oder „Intonation“ korrekt, doch nichts weniger als unzulänglich übersetzt.<sup>8</sup> Für die Wahrhaftigkeit bzw. magische Wirkung des Wortes ist er so entscheidend wie bei der Wiedergabe eines musikalischen Ragas der *Svara*. Da es beim *Śruti* wie beim *Svara* um einen rein „performativen“, dabei ganz wesentlichen Faktor mit esoterischem Bezug geht, wäre die Erwartung fehl am Platz, ihn analytisch oder beschreibend erfassen zu können; und lasse ich daher den verbalmagischen Aspekt des *Śruti* bei der vorzunehmenden „oberflächlichen“ Betrachtung der Hymnengesänge einmal außen vor.

---

<sup>7</sup> Die geistige Öffnung Indiens begann mit dem 20. Jahrhundert, und die internationale Popularisierung des Hindu-Glaubens (oft durch religiöse Sekten) machte eine Reevaluierung vieler traditioneller Vorurteile nötig.

<sup>8</sup> Selbst heute scheitert ein russischer (klassischer) Musiker daran, einem europäischen Kollegen die Bedeutung des russischen Wortes für „Intonation“ zu erklären...



Diejenigen religiösen Hymnen des Weda, die für praktische Opferzwecke ausgewählt und bearbeitet als *Purvārcika*, *Utarrārcika* und *Aranyakārcita* bekannt sind, wurden musikalisch vorgetragen<sup>9</sup>; den 585 einstrophigen Hymnen des *Purvārcika* liegen standardisierte Melodien, die *Sāmans* zugrunde. Das entsprechende Gesangbuch, *Grāmageyagāna*, notiert die Adaptierung der Hymnentexte zu diesen Melodien, d.h. Vokalprolongationen, Silbenwiederholungen und Interpolationen (sog. *stobha*-s). Diese Prozedur ähnelt der mittelalterlichen Technik der Sequenzen und Tropen des gregorianischen Choral und verlangte ein solides Gedächtnis und improvisatorische Fähigkeiten seitens des Priester-Sängers.

Es kommt in manchen das Soma-Ritual begleitende älteren Opfergesängen (Stutis) vor, dass ein häufig benutztes Versmaß (z. Bsp. die *Gāyatrī*) stets auf dieselbe Melodie gesungen wird und diese dann auch mit diesem Namen bezeichnet wird. Dem entspricht, zeitlich weit entfernt, die auch in unserer Zeit und bei den vorliegenden Aufnahmen noch teilweise beobachtete motivische Ähnlichkeit einzelner Stottrarezitationen.

Die partiellen Strukturanalysen von Raster 1992 und Staal 1984 und 1996 erhellen den ästhetischen Wert des Weda unter allgemeinen und literarischen Gesichtspunkten – Staal findet, unter der Prämisse, Rituale strukturalistisch von ihrem religiösen Zweck sondern und mit anderen musikalischen Äußerungen vergleichen zu können, **dieselben syntaktischen Prinzipien in wedischen Textsequenzen** (also ganz unabhängig ihrer melodischen Wiedergabe) **wie in Werken der klassischen europäischen Musik** und pointiert :

*“There was no highly developed music unconnected with ritual in India, and no highly developed ritual unconnected with music in Europe during the periods we have considered.”<sup>10</sup>*

Auch wenn er die sicherlich solide Formel „in Musik gesetzte Mantras“ für den Samaveda als Conclusio erreicht, beschränkt er sich auf abstrakte, manchmal erstaunliche Strukturparallelen zur Musik des Abendlandes,<sup>11</sup> ohne jedoch die Interpretation inhärenter Bedeutungen zu suchen.

<sup>9</sup> Ob sie *ausnahmslos* gesungen wurden, wovon Indologen wie. J. Hertel und H. Zimmer auszugehen scheinen, ist wohl kaum akzeptabel.

<sup>10</sup> STAAL 1984, S. 46 – Die Formulierung ist gut, inhaltlich aber der allerkleinste gemeinsame Nenner beider Kategorien und daher als Ergebnis einer knapp 50seitigen pragmatischen Studie etwas dürftig.

<sup>11</sup> Dass dies sinnvoll und zulässig ist, hat Felber bereits 1912 in seinen Vergleichen dargetan.

Während die Disziplin der rein semantischen Textinterpretation in der hinduistischen Tradition wohl seit je schwach ausgeprägt war (nach G. Bühler, JboRas. 12, waren z. Bsp. im Kaschmir des 12. Jahrhunderts 4 *Vaidika*-s (gelehrte Weda-Experten) gegenüber 30 *Pandits* präsent), blühte das Terrain verschiedener Rezitationsschulen, ist doch der Weda seit Beginn ein oral tradiertter Ritualtext. Auch die überlieferte Sanskrit-Sekundärliteratur befasst sich ganz überwiegend mit phonetischen, mnemotechnischen und kaum mit philologischen Fragen. Schließlich erhellt aus der Tatsache dass die Wedarezitatoren bereits in der klassischen Literatur eine solch schlechte Reputation hatten („Weda-Verkäufer“, „Weda-Ignoranten“, da sie ihre Dienste gegen Geld anboten) ihre große Verbreitung. Auch P.V. Kane<sup>12</sup> schrieb, „(es scheine), dass seit Anbeginn der Weda dem Gedächtnis anvertraut wurde und die Mehrzahl der darin Versierten sich nicht darum sorgten, den Sinn zu verstehen“.

Jedenfalls sieht man die ursprünglich bedeutsame Rolle des *Svādhyāya* („Selbstsprecher“ = der den heiligen Text außerhalb des Rituals - d.h. auch für private Zwecke - rezitiert) in einzelnen Stellen aus der Sanskritliteratur allmählich bis zur Verflachung, wenn nicht Schmähung, degeneriert. Vergleiche dazu Staals Bemerkung :

*“The ritualist, first of all, knows the verse. That is, he knows how to recite it, for this is what he learned when he learned the Rigveda by heart as a boy.....But there is no traditional transmission of the meaning of the verse, and so he does not necessarily know its meaning. If he does, he must be a Sanskrit scholar to whom meaning has become a matter of personal interest...”*<sup>13</sup>

Trotzdem ist für den gläubigen Hindu die persönliche und didaktische Rezitation des Weda nach wie vor unabdingliche Praxis und ihre Vernachlässigung dem Brahmanen verboten.<sup>14</sup>

Leider konnte die reiche technische Literatur die mit der Wedarezitation verbundenen Probleme nicht endgültig lösen, und die Unterschiedlichkeiten der zwei gegenwärtig bestehenden Überlieferungen wie auch die Diskrepanzen zwischen den geschriebenen Quellen (*gana*-s) und den real vorgefundenen mündlichen Traditionen sind dazu angetan, Sanskritforscher und Musikologen zu entmutigen.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> In : *History of Dharmaśāstra*, Vol I Bombay 1930

<sup>13</sup> STAAL 1996 S. 310

<sup>14</sup> siehe MALAMOUD 1977, S. 40 ff. u. S. 126 (§12,3)

<sup>15</sup> Ganz ähnlich wie auch in der neuindischen Kunstmusik keine Kohärenz zwischen Musiktheorie und Praxis zu beobachten ist; dies nicht nur seit dem 19. Jahrhundert, sondern schon zu Zeiten des

Von den Hunderten (!) verschiedener Rezitationsschulen (*Śākas*) des Mittelalters sind im Laufe der neuzeitlichen Geschichte (zumindest wohl nach den islamischen Invasionen) fast alle aufgegeben worden; heute findet sich – glaubt man der westlichen indologischen Literatur – nur noch:

die *Kauthuma*-Lesart im Norden – von der sich die *Rāṇāyanīya*-Tradition wenig, und zwar vornehmlich in der Aufzeichnungsform unterscheidet –

die *Śāṅkhāyana*-, *Āśvalāyana*- und die in einigen Dörfern Tamil Nadus und Keralas noch teilweise gepflegte, so gut wie ausgestorbene *Jaiminīya*-Schule.<sup>16</sup>

Andererseits ist der „Gesang“ des Wedarezitators (*Pāthaka*) für den Historiker bis heute die einzige aus dem Altertum *kontinuierlich* erhaltene Praxis (ein vergleichbares Phänomen findet sich in anderen Kulturen nicht), und daher sind die wenigen heute noch lebendigen Zeugnisse der wedischen Traditionen von höchstem wissenschaftlichen Interesse.

Gleichwohl die späteren, auch den Stotren zu Grunde liegenden Sanskrit-Versmaße in jenen ihren „organischen“ Ursprung haben, bleibt uns glücklicherweise die Einbeziehung der eigentlichen wedischen (Akzent-) Prosodie erspart, weil sie auf die ganze spätere Literatur keine unmittelbare Anwendung findet. Jedoch wird ihr auf drei Tonstufen basierender melodischer Duktus, wie man sehen wird, gerne in religiösen Texten wie den Stotras bis heute paraphrasiert.

Überhaupt ist der implizite Glaube der alten Inder an die sinnlich-magische Macht des Wortes darin konserviert („*Vāk*“ = die Rede, Sprache, das Wort ist seit den Upanischaden auch eine der vielen personifizierten Gottheiten). Nicht jeder schriftenkundige Brahmane ist aber auch ein guter Rezitator.

---

*Saṅgītaratnākara*; deliberat verweisen heute berühmte ausübende Musiker lieber auf ihre persönliche Tradition anstatt auf die Fülle klassischer musikologischer Sanskrittexte – so als habe man keine Autorität nötig. (Vielleicht ist es eine Trotzreaktion auf das strenge reaktionäre Hindu-Gesellschaftssystem wie es sich z. Bsp. in Bhagavadgīta XVI, 23-24 äußert: „He who neglects the injunctions of *śāstra* and lives according to his own desires, does not attain perfection, nor happiness, nor the supreme goal. Therefore let *śāstra* be your authority in determining what must and what must not be done. Knowing what is laid down in the ordinance of *śāstra*, you must act accordingly in this world.“ ?)

<sup>16</sup> Um einen Totalüberblick über die aktuellen Orte und Schulen wedischer Praxis zu erlangen, wäre eine mehrmonatige (mehrjährige ?!) Reise quer durch den Subkontinent vonnöten. Die angeführten Schulen sind nur aus Büchern westlicher Indologen entnommen.

## Singen

Die Stimme als sensibles Körperorgan, das bei einigen der im Folgenden untersuchten Aufnahmen zum Instrument des Kunstgesanges wird, ist in unserem Fall Träger des heiligen Wortes. Die Preishymne wird ursprünglich in singendem Ton, aber nicht als Gesang, deklamiert. Bühnemann schreibt 1984:

*“Today we can observe that the stotras are recited semi-musically“*<sup>17</sup>

eine nüchterne Aussage, die als Ausgangfrage unserer Arbeit, noch zu erörtern bleibt. Vorweg dazu Folgendes.

Jeder der auf den Aufnahmen zu hörenden Vortragenden bringt einen gewissen Grad an Emotionalität mit, bedingt durch seine persönliche religiöse Nähe (oder auch Distanz) zum einzelnen Text. Dieser Empathiegrad überträgt sich allerdings generell nicht linear auf den Stimmausdruck, z. Bsp. wenn sich Gefühlserregung in einer sich überschlagenden Stimme äußert. Schon in Felbers Arbeit über die von Exner 1904/05 gewonnenen Sanskritaufnahmen ist von unsicherem Gesang, Deklamationsfehlern oder einer unfreiwillig schwankenden Stimme die Rede. Auch in Strassers 1961/66 in Österreich aufgenommenen Hymnen ist wiederholt Unsicherheit bzw. mangelnde Übung des Rezitators spürbar. Trotzdem scheint gerade in den älteren Aufnahmen ohne Instrumentalbegleitung mehr unmittelbare Devotion anzuklingen...

In beiden Serien waren die Umstände der Aufnahme für mindestens einen Teilnehmer ungewöhnlich : neben der Lokalität (Gaaden bei Wien war für einen 18/23-jährigen jungen Inder wohl kein vertrauter Ort, sowenig wie indische Dörfer für die österreichischen Expeditoren der Jahrhundertwende) mögen mangelnde Vertrautheit zwischen Interpret und Aufnahmeleiter (oder die Scheu vor unbekannten technischen Geräten) Ursachen für Angespanntheit sein.

Jedenfalls ergäbe sich, wertete man die Hymnenrezitation nach unseren westlichen Maßstäben als gehobene Gedichtdeklamation, aus dem Erwähnten die Wichtigkeit gesanglicher Routine für den „ästhetischen Erfolg“ einer Stotrenrezitation - oft verfügt ja die ausgebildete

---

<sup>17</sup>Bühnemann, *Some remarks on the structure and application of Hindu Sanskrit Stotras* S. 13 (85)

Sängerstimme im Unterschied zur Normalstimme über mehr und stärker ausgeprägte Teiltöne<sup>18</sup>. Diese moderne Perfektion der Darbietung wird auch erreicht seit es youtube und andere musikalische Internetdienste gibt. Doch ursprünglich geht es um Anderes :

*”The chanting of stotras as a form of personal devotion is an important feature of Śrīvaiṣṇava spirituality. In this tradition of emotional devotion, the religious sentiments fostered by the chanting of praise-poems are certainly important.”*

schreibt N.A. Nayar<sup>19</sup> und konstatiert damit die gefühlsmäßige Seite der Rezitation.

Vorliegende Arbeit möchte nur die rein musikalischen Aspekte eines lebendigen literarischen Genres untersuchen; religiöse Gefühle sind nicht messbar, Emotionalität ist es bedingt. Eine ganzheitliche Betrachtungsweise ist zwar wünschenswert, doch alle soziologischen Faktoren des Phänomens können in diesem Rahmen nicht berücksichtigt werden. Die Fähigkeit zu emotional gezielter Steuerung ist nur von professionellen Musikern zu erwarten, wobei die kulturelle Variabilität der Stimme als physiologischer Faktor mit einzubeziehen ist; wenn es sich um Amateure handelt - die allerdings als besondere Fähigkeit mindestens Grundkenntnisse des Sanskrit besitzen (ähnlich einem Europäer, der Latein verstünde) - müssen wir „Unvollkommenheiten“ der Tongebung und der formalen Gestaltung in Betracht ziehen.

Sanjeev Abhyankar brachte in einer freundlichen e-mail auf meine Anfrage

*I'm currently writing a thesis about the question how a Stotra is rendered/sung by different people. Could you maybe explain me something about that ? What is the composition like ? What is the way of putting a stotra into Music ?*

die Wichtigkeit des literarischen Verständnisses und empathischer Interpretation auf den

Punkt :

*One has to understand the meaning of the particular line to give music to the Stotra. Once the meaning is understood, the tune has to be such that the meaning is correctly reflected through it. The compositions which I have sung are mostly composed by Kedar Pandit or Asit Desai. I have only rendered them. Still I make it a point to understand the meaning of the Stotra from the Music Director so that I sing with correct mood and singing becomes expressive. Singing in Sanskrit is same as singing in any other language. One has to know the correct way of pronouncing the words.*

---

<sup>18</sup> Siehe Kokorz 2001 – wobei die Gültigkeit seiner Ergebnisse für indische Stimmen vielleicht nicht obligat ist.

<sup>19</sup> Nayar, *Poetry as theology*

## 2. Stotra - die religiöse Hymne in Indien und ihre Ausführung

### Charakteristika

Das englische Wort „Eulogy“ im Sinne von „Verherrlichung“ trifft die Bedeutungssphäre unseres Phänomens gut. Inwiefern sind die Charakteristika „Preis“ und „Hymne“ nun zu beschreiben ?

Zum Phänomen des Preisens bemerkt Schreiner im Hinblick auf Stotras des Viṣṇupurāṇas :

*Die Stellen zeigen, dass Preisen stereotyp zum Kontext von Heldentaten (Tötung von Dämonen usw.) gehört, die Anlaß sind, den Held während oder nach der Tat zu preisen. Preisung gehört auch zu den Aktivitäten bestimmter Wesensklassen, bevorzugt Siddhas und Weisen, und es findet dann häufig in himmlischen Sphären statt. Außerdem ist erkennbar, dass Preisen verbunden sein kann mit der Rezitation vedischer Texte. Schließlich wird Preisen erwähnt als Voraussetzung für die Erlangung bestimmter Wünsche, ein Zug, der diesen Stellen gemeinsam ist mit dem episodischen Zusammenhang, in dem die zitierten Stutis meist vorkommen.“<sup>20</sup>*

Seine philologische Untersuchung verschiedener Verbformen für „Singen“, „Murmeln“, „Rühmen“ etc. im Zusammenhang mit *Stutis* ergibt, dass die verschiedenen Aussagetypen in einem Vers/Abschnitt vermischt auftreten können. Die relevanten Stellen „lassen offen, wie man sich das Singen einer Stuti<sup>21</sup> vorzustellen hat – als Rezitation, als Kunstlied, mit oder ohne Begleitung von Instrumenten.“<sup>22</sup>

Besonders in den von der Tamilkultur beherrschten Reichen Südindiens blühte im Rahmen des wiśṇuitischen *Bhakti*- Kultes die devotionale Literatur. Hier wurde um 1300 die Tamilsprache dem Sanskrit, in dem Veden, Śāstras, Purāṇas und die Epen (die ihrerseits Stotren enthalten) verfasst waren, allmählich gleichgestellt. Das 4000 Verse enthaltende, zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert von 12 Heiligen verfasste *Divya Prabandham*, eine erlesene, heilige Gedicht-/Hymnensammlung, wird seither als Tamilveda bezeichnet. Die Art und Weise in der die Autoren (*Ālvars*) Kategorien und Terminologie des philosophischen Vedānta mit einer stark emotionalen Religiosität verbinden, ist faszinierend. Bis heute spielen diese - in brahmanischen Familien oft professionell in südindischen Ragas gesungenen - Hymnen eine wichtige Rolle in den Tempelkulten Tamil Nadus.

---

<sup>20</sup> Schreiner 1980

<sup>21</sup> Auch Hymnen, die statt „-Stotra“ im Titel die synonyme Bezeichnung „-Stava“ oder „-Stuti“ tragen, sind desselben Genres

<sup>22</sup> ebd. S. 109

Um diese südindische Dimension, die wir aus Gründen konzeptioneller Beschränkung nicht eingehend behandeln können, nur zu beleuchten, seien ein paar Sätze aus „The vernavular Veda“ von Vasudha Narayan zitiert:

*Sri Venkata Varadhan is one of many Divya Prabandham singers of the late twentieth century who empahzises the importance of revelation when he sets the words to music. The music comes in dreams or strikes him as he is in the middle of some activity, and he is consumed by the tune. He has no record of how many songs he had thus set to music; his students estimated the number to be between three hundred and five hundred out of the four thousand verses of the Divya Prabandgam; they have kept notations for some of the music.*<sup>23</sup>

Man ist versucht, klischeehafte Charakteristika, wie sie auch die nordindische von der karnatischen Kunstmusik unterscheiden: die südindische Mentalität sei vibrierender, kreativer, überschäumender, für diese Schilderung religiöser Praxis anzunehmen.

Jedenfalls erfährt der Gläubige durch die intensive Versenkung in die Schilderungen der Taten, Eigenschaften und Aufenthaltsorte des Gottes und die Konzentration auf die Ikone am geheiligten Ort selbst die direkte Begegnung mit Wischnu. Durchaus enthalten die Stotras, als Gebetshymnen, Elemente positiver Autosuggestion, die dem Aspiranten durch eine Art mentale Reinigung auf dem Weg in die göttliche Nähe helfen...

Neben dieser primären liturgischen Funktion im Tempeldienst hat die Rezitation der Stotren im Hausgebrauch auch einen bis ins Detail wohl kalkulierten Nutzen, entsprechend der bei vielen Asiaten alteingesessenen Vorstellung, dass das bloße Aussprechen heiliger Texte, wenn es nicht gerade zum Ziel hat, Feinden zu schaden oder sie zu vernichten, dem Individuum Segen und Schutz einbringt oder sogar Lohn im Jenseits (dass viele ein Stotra rezitieren ohne es zu verstehen ist dazu kein Widerspruch). Die Stotra-Literatur ist voll von religiösen Symbolen, Metaphern und Anspielungen auf Mythen, wobei der literarische Wert oft abnimmt, je jünger die Kompositionen sind: die neueren Hymnen wiederholen oft die überlieferten klischeehaften Formulierungen, z.Bsp. bei der Beschreibung der Ikone (Attribute, Waffen, Ornamente, Körperteile).

---

<sup>23</sup> Narayan 1994 S. 93

Der letzte Vers eines solchen Lobgedichts enthält regelmäßig „Belohnungshinweise“ bzw. „Verdienstversprechen“ (sanskrit. *Phalaśrutih*) für denjenigen der es ehrfürchtig zur bestimmten Zeit bzw. genügend oft rezitiert. Wie konkret die Ergebnisse zu sein hatten exemplifiziert Bühnemann in ihrer Übersetzung des *Rāmarakṣāstotra*<sup>24</sup>: Wer irgendeinen Wunsch hat, sollte es 6 Wochen lang täglich lesen, wer einen Sohn begehrt<sup>25</sup> 3 Monate; für Wohlstand 21 Tage, eine Braut 6 Monate, Heilung von Tuberkulose, Epilepsie usw. 42 Tage.<sup>26</sup> Bezüglich dieses „profanen“ Charakters resümierte einst Louis Renou etwas spöttisch, aber treffend:

*“Quel que soit le contenu d’un Hymne, l’objet immédiat que se propose le ṛṣi ne varie guère: implorer la divinité pour qu’elle “donne”. Type même de l’échange, le sacrifice, le poème qui y est affecté, sont des “dons” faits en vue d’autres dons...”*<sup>27</sup>

Interessant ist hier die Formulierung der Funktion des heiligen Textes in Bezug auf das Opfer: „le poème... y est affecté“ = Das Gedicht ist dem Opferritual „zugewiesen“, „beigefügt“; kultische Handlung und Verbalmagie gehören zusammen.

Eine ähnliche Funktion, nämlich die magische Wirkung eines Stotras als heilkräftigen „Zaubertext“, hat A. Wilke 1992 anhand des *Lalitāsahasranāmastotra* ethnologisch exemplifiziert. Es geht dabei um „rituelle Applikation sakraler Texte zur Herstellung konkreter, innerweltlicher Ziele“<sup>28</sup> Sie fragt unter anderem auch: „Wie verstehen die (Tantrismus) Praktizierenden den performativen Akt der Litanei-Rezitation?“<sup>29</sup>

Gelegentlich finden sich in den Preishymnen auch biographische Andeutungen des Autors, oder Verse, die Auskunft über das soziale Milieu der Zeit geben. Dies sind oft schon die einzigen Indizien zur Datierung, und aufgrund dieses Mangels bleiben die meisten alten Hymnen nicht zuschreibbar. Individuelle Autorschaft gab es in dieser langen Epoche, die man

<sup>24</sup> Vgl. das Zitat aus dem Vyākṛānta-Stotra in der Einleitung ihrer Rāmanuja-Abhandlung von 1983

<sup>25</sup> wer begehrt schon eine Tochter?

<sup>26</sup> Der große mittelalterliche Weise Mayūra heilte sich von Lepra durch sein *Sūryaśatakam*, Mānatunga befreite sich durch ständige Rezitation des ebenfalls von ihm selbst verfassten (oder empfangenen) *Bhaktāmarastotra* von Ketten und Gefängnis, woraufhin König Bhoja sich zum Jainismus konvertierte.

<sup>27</sup> L. Renou, *Choix d’Etudes indiennes* Vol. I S. 11

<sup>28</sup> S. 2 ihres Aufsatzes

<sup>29</sup> S. 3 edb. – da es sich bei der von ihr untersuchten Hymne um den Texttyp einer Namensaufzählungs-Stotra handelt, ist das Litaneihafte dort stärker betont als in den in unserer Arbeit untersuchten Stotras prosaischen Inhalts.



nur deshalb „Mittelalter“ nennen muss, weil die Hindus fast keine geschichtlichen Chroniken verfasst haben, kaum. Für den um nachvollziehbare Dokumentation bemühten Forscher ist diese Ungewissheit der Textherkunft unangenehm, denn Datierbarkeit ist für uns die Basis relevanter Aussagen. So haftet unseren Texten der Makel des Ahistorischen an; indische Experten stört das weniger, und man neigt dazu, auch die überlieferte Urheberschaft (mythische Autoren) auf sich beruhen zu lassen.

Die Mehrzahl der existierenden Hymnen findet sich nur in Manuskripten; gedruckt werden sie häufig in Sammelbänden; dabei wird man Stotras, die an dieselbe oder wenigstens zueinander gehörende Gottheit gerichtet sind, in einem Kapitel vereinigt finden. Die in dieser Arbeit behandelten drei Stotras liegen mir in drei Sammlungen vor, die alle „Bṛhatstotraratnākaraḥ“ heißen und die gängigen Hymnen, mit kleineren Abweichungen (Druckfehler und Varianten!), enthalten.

Wischnu, Schiwa und Dewi (die weibliche Göttin in verschiedenen Aspekten) sind die drei wichtigsten „Persönlichkeiten“, deren ein gläubiger Hindu eine besonders, oft ausschließlich, verehrt. Die große Menge an überlieferten, populären Stotras lässt sich allgemein nach den Adressaten (verschiedene Götter und Emanationen) klassifizieren.<sup>30</sup> Wissenschaftlich gründlicher sind Kriterien, wie sie G. Bühnemann in der bereits zitierten Publikation vorschlägt, nämlich:

### I. Form

1. Name der adressierten Gottheit
2. poetische Genrebezeichnung im Titel
3. erstes oder letztes Wort im Text
4. dichterische Besonderheiten

---

<sup>30</sup> siehe die wichtigen Web-Seiten : [www.sanskritdocuments.org](http://www.sanskritdocuments.org) und [www.astrojyoti.com](http://www.astrojyoti.com)

## II. Inhalt

1. Morgengedenken
2. Zeremonie
3. Aufwecken der Gottheit
4. mentale Anbetung
5. Sündenvergebung
6. Schutz
7. Namensaufzählungen<sup>31</sup>

### **Śankara : Autorschaft**

Als „Philosoph“ ragt ein eminenter historischer Autor vieler Stotras hervor: Śri Śankaracharya (lebte offiziell von ca.788 bis 820 n. Chr. – eine nicht zweifelsfreie Datierung<sup>32</sup>), von dem die wenigen hier in Betracht gezogenen Hymnen, nämlich das *Dakṣiṇāmurtyaṣṭakam*, *Acyutaṣṭakam* und *Rāvanakṛtaśivatāṇḍavastotra* vermutlich<sup>33</sup> gedichtet wurden.

Śankara, der bedeutende Theologe des Advaita-Vedanta, wurde in Kerala geboren und war schiwaitisch erzogen worden. Ein Sanskritvers sagt, mit 8 Jahren habe er die vier Weden, mit 12 die Schastras beherrscht und mit 16 seinen bedeutenden Kommentar *Bhāṣya* verfasst. Er war ein bedeutender Heiliger und wird vom gläubigen Hindu als Direktinkarnation (*Avatār*) der Gottheit (Schiwa) verehrt.

Als sehr junger Mann entsagte er der Welt und konnte, nachdem er selbst bei einem bedeutenden Guru studiert hatte, durch manches Wunder, aber vor allem dank seiner genialen Erfolge in theologischen Disputationen bald viele Anhänger um sich scharen. Er lebte in

---

<sup>31</sup> I. und II. sind nicht immer klar zu trennen. Preishymnen die lediglich Namen auflisten (z.Bsp. das *Viṣṇusahasranāma*-Stotra) würde ich eher formal zusammenfassen.

<sup>32</sup> Es ist seine Lebenszeit wirklich eine so unsichere Vermutung, dass hier Differenzen nicht um Jahrzehnte, sondern Jahrhunderte in Betracht kommen und so z. Bsp. bereits vermutet worden ist, dass es 2 Autoren des Namens gegeben habe, deren einer um 590 und der andere im 8. Jahrhundert geboren sei.

<sup>33</sup> Bei den gegenwärtigen indischen Kennern wird die Autorschaft Śankaras überhaupt nicht bezweifelt, unter westlichen Forschern durchaus – allerdings ohne dass eine Falsifizierung möglich wäre.

steter Wanderschaft und gründete durch sein Hauptwerk, die *Brahma-Sutra-Bhāṣya*, die bis heute lebendige Richtung der Advaita-Doktrin.<sup>34</sup>

300-400 Werke werden ihm zugeschrieben, von denen nur einige<sup>35</sup> ganz sicher seine Autorschaft tragen (von diesen wiederum sind alle bis auf die *Upadeśasāhasrī* Kommentare zu kanonischen Hindu-Schriften wie den Upanischaden, der Bhagawadgita oder dem *Brahma-Sutra*). Bakhsi/Sangh Mittra räsionieren in ihrer nicht vorurteilslosen Śankara-Biographie, dass seine späteren Stellvertreter in den von ihm gegründeten Ordensstätten ebenfalls Śankara/Śankaracharya genannt wurden (übrigens bis in unsere Zeit) und ihre Werke (mehrere haben über Advaita-Philosophie geschrieben) deshalb den gleichen Namen als Autor haben. Noch dazu geben sie nicht Śankara als ihren Guru an ( sodaß man wenigstens Lehrer von Schüler unterscheiden könnte) sondern Govinda (= Gott selbst), so wie es schon der ursprüngliche Śankara getan hatte. Schließlich machte Śankara in seinen Werken auch fast keine Referenzen zu von ihm früher geschriebenen Schriften, wodurch ebenfalls die Chronologie erschwert wird.

Seine Gelehrsamkeit umfasste neben der brahmanischen Orthodoxie auch die (gegnerische) buddhistische Philosophie (die nicht ohne Einfluß auf sein Denken war); sein literarischer Stil ist klar, tiefgründig und dichterisch makellos. Ob die ihm zugeschriebenen Stotras, die uns hier interessieren, wirklich von ihm stammen, wird freilich nie einwandfrei erwiesen sein, denn sie sind, wie Robert Gussner in seiner sprachlichen Untersuchung des *Vivekacūḍāmaṇi* resümiert, wegen ihrer inhaltlichen Weiterentwicklung des Vedānta-Gedankengutes zeitlich merklich später als die *sicher* von Śankara stammenden Werke (wie die *Upadeśasāhasrī*) anzusetzen. Überhaupt ist festzuhalten, dass sich viele der Śankara zugeschriebenen Hymnen inhaltlich genuin von der Masse populärer Götterhymnen abheben, da sie weder der Idolatrie huldigen noch dem rezitierenden Gläubigen materiellen Lohn versprechen, vielmehr philosophisch angelegt sind und daher eben als Vedānta („Abschluß der Weden“) -Stotras bezeichnet werden.

---

<sup>34</sup> Für einführende Erläuterungen zu der Thematik sind z. Bsp. auf [www.sankara.iitk.ac.in](http://www.sankara.iitk.ac.in) oder der Internetseite von Wikipedia unter den Stichworten *Shiva Tandava Stotra*, *Dakshinamurthy* und *Adi Shankara* ebenfalls Informationen erhältlich.

<sup>35</sup> R.E. Gussner spricht von 41 authentischen Preishymnen; die auf Stotras spezialisierte Internetseite <http://www.prapatti.com/slokas/author/e-shankara.html> gibt nur 18 Stotras unter seinem Namen wieder.

### 3. Forschungsweise

Die *Übersetzung* der Götterhymnen in eine europäische Sprache ist wegen des stark ausgeprägten Nominalstils des Sanskrit mit mancherlei Einbußen an grammatischer Luzidität und sprachlichem Fluss verbunden; daher findet man selten exakte Übertragungen, denn diese resultieren stets in einem steifen Stil voller Attributsätze.<sup>36</sup> Eine inhaltlich-literarische Analyse wäre religionssoziologisch viel versprechend; doch unser Augenmerk richtet sich in dieser Arbeit lediglich auf das Versmaß und seine oft monotone Übertragung auf den Sprechgesang.

#### Fragestellung und Material

Da es sich bei der musikalischen Observation von Stotras um Neuland handelt, müssen grundlegende Fragen zuerst gestellt werden.

*Welche **strukturellen Gemeinsamkeiten und Besonderheiten** finden sich in Stotrarezitationen ganz unterschiedlicher Herkunft ?*

*Welche **allgemein musikalischen Züge** lässt die **melodisch-rhythmische Wiedergabe** von den verwendeten Sanskritversmaßen erkennen ?*

*Wie ist der kompositorische Kontext einer Einspielung zu interpretieren ?*

Wenn wir Aufnahmen von Sanskritrezitationen verschiedenen Datums vergleichen, sind, angesichts des hohen Alters der Texte und ihrer Überlieferung, für den Zeitraum des 20. Jahrhunderts Ideen wie die einer „historisch nachvollziehbaren Entwicklung“ des Sprachduktus, lokal unterscheidbarer Dialekte oder gar „Gesangsschulen“ tunlichst zu vermeiden. Eine 1960 gewonnene Aufnahme spiegelt in keiner Weise soziologische Zeitumstände wider, sondern könnte 60 Jahre früher oder später genauso klingen: zumindest wenn sie ohne instrumentale Begleitung erfolgt. Hingegen begegnen wir bei den Aufnahmen des 20. Jahrhunderts auch im Khayal-Stil, d.h. in einem bestimmten Raga mit Tambura-Begleitung vorgetragenen Stotras, und in neuester Zeit, namentlich im WorldWideWeb, vielen bewusst mit elektronischen Klängen „aufbereiteten“ Rezitationen bzw. Kompositionen, die füglich als individuelle, meist stilistisch seichte Gedichtvertonungen zu werten sind.

---

<sup>36</sup> vgl. N.A.Nayars Rechtfertigung S. 17 in „Praise-Poems to Viṣṇu and Śrī“

Die großen neuzeitlichen Migrationsbewegungen innerhalb des indischen Kontinents haben bekanntlich schon das System der *gharana*-s (lokale „Schulen“) der *Sangeet*-Kunstmusik unterlaufen. Ähnlich kann auch ein Brahmane, der z. Bsp. von einem südindischen Staat in die heilige Stadt Benares zugewandert ist, dort als Priester (oder warum nicht als Musiker) arbeitet und irgendwann seine religiösen Rezitationen einmal aufzeichnet, nicht mehr als Repräsentant einer etwaigen lokalen „Stotra“-Tradition betrachtet werden. Auch können wir bei unserem „Genre“ nicht per se zwischen Laien und Profis unterscheiden, da es hier nicht um Musik geht, sondern um eine Gebetsform – die in allen hinduistischen Populationen verbreitet ist und sich eher zufällig unter musikalischer Fragestellung reflektieren lässt.

Wir stellen also, die Not zur Tugend erklärend, eine Handvoll verstreuter Aufnahmen aus dem *überschaubaren* Fundus wissenschaftlich oder künstlerisch aufbereiteten bzw. professionell aufgenommenen Materials zusammen und wählen aus der *unübersehbaren* Menge an Sanskritgedichten mit dem Titel „Stotra“ oder „Stuti“ („Preisung“) *drei* traditionelle Hymnen aus, die vom selben oben vorgestellten Autor stammen, jedoch unterschiedliche Gottheiten verehren :

*Acyuta-Aṣṭakam, Rāvaṇakṛta-Śivatāṇḍava-Stotra* und *Dakṣiṇāmurti-Stotra*

Das Untersuchungsmaterial für die vorliegende Arbeit sind beigelegte Audio-Aufnahmen folgender Herkunft.

**1961 u. 1966 Dr. H. Strasser** in Gaaden, Niederösterreich :

- *Acyuta-Aṣṭakam* :

*Tonbeispiel 3*

Aufnahme B 10 974 des Phonogrammarchivs der ÖAW

- *(Rāvaṇakṛta)Śiva-Tāṇḍava-Stotra* :

*Tonbeispiel 7*

Aufnahme B 10 975

1967 **Dr. H. Strasser** in Rohtak, Nordindien :

- *Acyuta-Astakam* :

*Tonbeispiel 2*

Aufnahme B 12 232 des Phonogrammarchivs der ÖAW

- *(Ravanakṛta)Siva-Tandava-Stotra*:

*Tonbeispiele 8 & 6*

Aufnahmen B 12 222, 12 231

1983 **Dr. Bühnemann** in Puna, Indien :

- *Dakṣināmurti-Stotra* :

private Radioaufnahme, mir von Prof. Bühnemann aus den USA als Audio-Kassette zugesendet, die ich 2009 mit „Magix Music Cleaner“ restauriert habe.

2008 im Verlag „Kosmic Music“ erschienene mp3-CD „Sanskrit Stothrams“ :

- *(Ravanakṛta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 14*

Sänger : S.P.Balasubrahmanyam & Ramu ; Musik von Puhaleṇḍi

2009 aus folgenden seriösen<sup>37</sup> **hinduistischen Web-Seiten** gespeicherte Aufnahmen, bei denen es sich meistens um *Tracks* von kommerziell erhältlichen Audio-CDs handelt:

- *(Ravanakṛta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 11*

[www.vedamantram.com](http://www.vedamantram.com) (Betreiber: Vamsee Krishna ) Sänger : Marepalli Naga

- *Dakṣināmurti-Stotra* :

*Tonbeispiel 25*

[www.astrojyoti.com](http://www.astrojyoti.com) ( Betreiber: S.P.Tata ) Sänger : Swami Brahmananda

*Tonbeispiel 29*

[www.kamakoti.org](http://www.kamakoti.org)<sup>38</sup> (Betreiber : Kanchi Kamakoti Peetham) Interpret : Frau + Bhajan-Gruppe

---

<sup>37</sup> Fachkompetenz in der Darstellung der Inhalte, systematische Gliederung, professionelle Aufbereitung und finanzielle Uneigennützigkeit sind die erforderlichen Merkmale wissenschaftlich brauchbarer Webseiten. Diese Kriterien fand ich in den ausgesuchten Seiten gegeben (siehe Fußnote 38)

<sup>38</sup> “What is this web site about?”

This is the official web site of the Shri Kanchi Kamakoti Peetham. The Peetham is located at Kanchipuram, in the state of TamilNadu, in India. The web site does not feature any commercial activities (including banners, advertisements, and so on). The intent of the web site is to provide

- *Acyuta-Astakam* :

*Tonbeispiel 4*

[www.prapatti.com](http://www.prapatti.com) ( Betreiber: Malolan Rajagopalan u. Sunder Kidambi )

Sänger : Sunder Kidambi

2009 und 2010 aus [www.Youtube.com](http://www.Youtube.com) gespeicherte Aufnahmen :

- *Acyuta-Astakam* :

*Tonbeispiel 5*

<http://www.youtube.com/watch?v=8SdvrqmyC4I> von thirumandotcom

dieser Clip findet sich auch auf der Webseite [www.thiruman.com](http://www.thiruman.com)

Sänger : Challakere Brothers (?) Produzent : unbekannt seit 10.12.2007 online

- *(Ravanakrta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 17*

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_XHB2VSnymA](http://www.youtube.com/watch?v=_XHB2VSnymA) von 314159265352

aus dem Album „Divine Chants of Shiva“ Sänger : Uma Mohan Video : Shrayan K. Manyam seit 10.8.2008 online

*Tonbeispiel 10*

<http://www.youtube.com/watch?v=TiM5uWGJHBE&feature=related> von amipiyu

aus dem Album „Bhajan Pushp Vol II“ Sänger : Amitaabh Produzent : Aastha Singh OmMg Productions seit 24.7.2008 online

*Tonbeispiel 9*

<http://www.youtube.com/watch?v=H3JSSuxQ1AI> von drjramkumar

ohne Angabe der Sänger oder des Albums

*Tonbeispiel 22*

<http://www.youtube.com/watch?v=7FWybLiT1tQ&feature=related> von chamundamaa

Sänger : Hemant Chauhan

*Tonbeispiel 23*

[http://www.youtube.com/watch?v=q\\_D3MpxeQgg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=q_D3MpxeQgg&feature=related) von djandy999

Sänger : Rameshbhai Oza

- *Dakshinamurti-Stotra* :

*Tonbeispiel 27*

<http://www.youtube.com/watch?v=KzEkrjeFV7U> am 29.1.10

Sänger : Kavalam Srikumar

*Tonbeispiel 26*

<http://www.youtube.com/watch?v=q2nDDapB7Sc&feature=related> von nara 4334 2.9.2008

Sängerinnen : Saindhavi & Gayatri

2009 aus [www.we7.com](http://www.we7.com) gespeicherte Aufnahmen :

- *(Ravanakrta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 13*

[www.we7.com/#!/track/Shiva-Thandava-Stotram?trackId=515503](http://www.we7.com/#!/track/Shiva-Thandava-Stotram?trackId=515503)

aus dem Album „Sacred Chants Vol. 1“

*Tonbeispiel 21*

<http://www.we7.com/album/Bhaktimala--Shiva-Volume-1?albumId=300447&m=0>

aus dem Album „Bhaktimala – Shiva Volume 1“ Sängerin : Shruti Sadolikar

- *Daksinamurti-Stotra* :

*Tonbeispiel 30*

<http://www.we7.com/track/Shri-Dakshinamurthy-Ashtakam?trackId=561295&m=0>

aus dem Album „Zodiac Series: Pisces“ Sänger : R.K. Sundar

2009 aus [www.musicbox.de](http://www.musicbox.de) gespeicherte Aufnahmen :

- *(Ravanakrta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 16*

<http://www.musicbox.de/musicbox/dispatch.do?def=.detailsLayout&productId=469120-1-7&catUniqueName=469120>

aus dem Album „Nama Shivaya“ mit Pt.Jasraj, Roopkumar Rathod & anderen

*Tonbeispiel 14*

<http://www.musicbox.de/musicbox/dispatch.do?def=.detailsLayout&productId=469108-1-6&catUniqueName=469108>

aus dem Album „Shiv Stuti“ von Shounak Abhisheki

*Tonbeispiel 16*

<http://www.musicbox.de/musicbox/dispatch.do?def=.detailsLayout&productId=469125-1-1&catUniqueName=469125>

aus dem Album „Shiv Tandav Stotram“ mit Asha Bhonsle, Suresh Wadkar u.a.



2009 aus [www.emusic.com](http://www.emusic.com) gespeicherte Aufnahmen :

- *(Ravanakṛta)Siva-Tandava-Stotra* :

*Tonbeispiel 20*

<http://www.emusic.com/album/Ashit-Desai-Chants-For-Shiva-MP3-Download/10942004.html>

aus dem Album „Chants for Shiva“ mit Ashit Desai & anderen

*Tonbeispiel 18*

<http://www.emusic.com/album/Pt-Hari-Nath-Shiva-Tandava-MP3-Download/11226712.html>

aus dem Album „Shiva Tandava“ von Pandit Hari Nath

Die Personen in Klammern sind unter dem Menüpunkt „Contact“ jeweils als Betreiber der jeweiligen Seite mit Adressdaten zu finden und nehmen als für die gebotenen Audio-Aufnahmen Verantwortliche für uns dieselbe mediale Stellung ein wie die Doktoren Exner, Strasser und Bühnemann als Aufnahmeleiter bei ihren Forschungsreisen – deren Hauptzweck übrigens keineswegs die Gewinnung von Sanskritrezitationen war. Alle drei Forscher geben indirekt zu erkennen, dass die Stotra-Aufnahmen Gelegenheitsarbeiten waren, Nebenprodukte ihrer verwandten Themen gewidmeten Aufenthalte.

## Transkription

In meiner Arbeit, die ich als Beginn einer Dokumentation von exemplarischen Stotrarezitationen in Sanskrit verstehe, geht es zunächst um Sondierung des Terrains. Dass die Melodien der Rezitationen für unsere westlichen Ohren recht leicht verständlich sind, kann damit zusammenhängen, dass mehrere indische Tonsysteme wie das europäische 7 Töne haben. Es handelt sich bei diesem indoeuropäische Kulturen verbindenden Faktor womöglich um eine strukturelle Komponente, die im Unbewussten auch eines indischen Laien wirkt – selbst wenn das Potential der siebenstufigen Leiter dort traditionell anders gelagert ist und in unseren Beispielen musikalisch oft auch nicht ausgeschöpft wird. Jedenfalls ermöglichte diese Grundgegebenheit schon Felbers wegweisender Arbeit zu den Platten des Phonogrammarchivs der ÖAW von 1912 eine konventionelle Transkription im 5-linigen System, deren großer Nachteil die Außerachtlassung der *Śrutis* und einziger Vorteil die Lesbarkeit ist.

Eine feingliedrige Rasternotation wäre unverzichtbar für eine genaue Darstellung der Mikrotöne. Unsere Fragestellungen betreffen jedoch zunächst allgemein musikalische Charakteristika, besonders die diatonische Intervallmotivik – welche bei den zu beschreibenden Aufnahmen recht leicht nachzuvollziehen ist. Für diesen Vergleich und die Diskussion der gesungenen Versmaße genügt *vorläufig* die einfache Liniennotation. Freilich wenden wir damit ein klassisches europäisches Notationsverfahren für Tondokumente an, bei denen die Gültigkeit unserer musikalischen Grundannahmen jedenfalls in Frage zu stellen ist. Die Rolle des Transkriptors, der als musikalisch Vorgebildeter meistens innere Leitbilder beim Hören bereits mitbringt, ist also leider überhaupt nicht objektiv: Die vielen kleinen zu treffenden Entscheidungen beim Niederschreiben einer Melodie (Notenwerte, Taktangaben, Tonhöhenidentifikation etc.), die an die Tätigkeit eines literarischen Übersetzers erinnern, generieren ein persönlich geprägtes Notenmaterial – dessen weiterführende Interpretation ebenfalls Freiheiten birgt, die nachprüfbar Ergebnisse erschweren. Immer wieder muss die eigene Sichtweise beim Arbeitsprozess hinterfragt bzw. nach Alternativen gesucht werden. Obwohl sich die Melodik der zu behandelnden Verse bequem in einem westlichen Dur- oder Moll-Schema darstellen ließe, ist eine vorschnelle modale Interpretation zu vermeiden; bei der handschriftlichen Notation schreibe ich die benötigten Vorzeichen (# und *b*) trotzdem nur am Beginn der Akkolade. Dabei notiere ich die tatsächlich erklingenden Tonhöhen ohne vereinfachende Transponierung nach „C“, jedoch, gleichwohl es sich gewöhnlich um Männerstimmen handelt, im Violinschlüssel, d.h. eine Oktave höher als real erklingend.

## Interpretation

Für die Beurteilung der Gestaltungsweise der Hymnendeklamation ist es wichtig zu wissen, inwieweit die Melodietöne *bewusst* angesungen werden. Wenn es sich bei manchen Sanskritversen um laienhaft, d.h. ohne musikalische Intention dargebotene Weisen handelte und man dennoch übergreifende Regelmäßigkeiten beobachten könnte – darauf wollen wir in

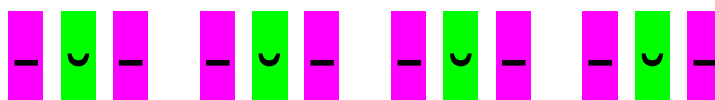
diesem Kapitel unser Bemühen richten -, fielen die Ergebnisse nicht nur in den Bereich „vergleichende Analyse“ sondern würden auch musikpsychologische Fragen aufwerfen.

Wie kann man nun feststellen, ob ein Rezitator nicht nur die Worte richtig ausspricht, sondern auch die Motive bewusst singt ? Auch wenn dem Absolut Hörer die Sicherheit der stimmlichen Intonation subjektiv deutlich erkennbar ist, brauchen wir ein objektiv schlüssiges Moment, das die melodische Intention des Deklamierenden verdeutlicht.

Ein solches wäre neben der melodischen Sicherheit bei Verswiederholungen zum Beispiel eine *Unterbrechung* wegen eines textlichen Aussprachefehlers : Wird ein Wort oder eine Wortgruppe nach einem ungewollten Aussetzer neu angesetzt, zeigt sich an der gesungenen Frequenz, ob der Rezitator nach der Unterbrechung die gerade passende Tonhöhe zu treffen d.h. die eigene stimmliche Linienführung zu gestalten versteht. Des Weiteren ist allen folgenden Rezitationen ein stabiler Grundton eigen; er wird in der Regel auch immer wieder „angesteuert“, kann aber durch Nervosität verfehlt werden.

#### 4. „Das Achtstrophige des allmächtigen Wischnu“

Das Vedānta Deśika zugeschriebene *Acyutāṣṭakam* besteht metrisch aus 9 Doppelversen im 12silbigen *Sragviṇī*-Versmaß. Dieser Versfuß, bestehend aus viermal 3 Silben guru laghu guru (schwer-leicht-schwer)



wird in den folgenden Aufnahmen stets annähernd gleichförmig vorgetragen, und da die Melodien der Halbverse auch nahezu unverändert wiederholt werden, transkribieren wir sie lediglich einmal.

Die dreifachen, aus leichten und schweren Silben bestehenden Grundbausteine der Sanskrit-Versmaße heißen in der einheimischen Nomenklatur „*Gaṇa*“ ; es gibt deren  $3^2 = 8$  verschiedene.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Vgl. den Anhang des bekannten Sanskrit-Englisch Wörterbuches von Vaman Shivram Apte (verlegt bei Motilal Banarsidass – 4. überarbeitete Auflage New Delhi u.a. 1965), aus dem hauptsächlich ich meine (Grund)Kenntnisse der hier relevanten Prosodie beziehe

Beim wiśnuitischen *Acyutāṣṭakam* sind nun die Worte vom Dichter häufig dreisilbig gewählt, so dass sie mit dem prosodischen Rhythmus zusammenfallen. Dabei ist die letzte der drei Silben gewichtiger als die erste und wird von allen Rezitatoren rhythmisch als Schwerpunkt im Sinne einer Takt-Eins verstanden. Daher erscheint es hier nicht unangemessen, Taktstriche zu setzen, zumal auch ein Vierer-Puls bei unseren Aufnahmen stets mitschwingt. Bei komplizierteren Versmaßen wird das nicht mehr so einfach sein.

**1** Beginnen wir mit dem in Jāgśī Jila geborenen 19jährigen Lehrer Parśuram Gaur Śāstri, dessen Nachname, wie die aller anderen unserer Rezitatoren, brahmanische Herkunft verrät. Er rezitiert 1966/67 mit sicherer Stimme das „Gedicht mit 8 Versen“ („Aṣṭa-kam“ = „Acht-Faches“)<sup>40</sup>, unterbricht aber nach jedem Vers für vehemente theologische Kommentare in Hindi (die hier nicht wiedergegeben werden müssen). Dem Hörer ergibt sich ein zweitaktiges melodisches „Thema“.



Tonbeispiel 2 : *Acyutāṣṭakam* - Parśuram Gaur Śāstri



Durch den Wechsel zwischen Rezitieren und Erklären, der womöglich auch vom Aufnahmeleiter nicht erwartet wurde, gerät Śāstri während der 5.2-minütigen Aufnahme ins Stocken. Seine Erregung wird spürbar, ab jedem Versbeginn schwankt der „pitch“, er spricht hin und wieder Worte falsch aus, wiederholt sich dann und wird gleichzeitig schneller.

Im 1. Vers ist sein Tempo etwa ♩ = 116 M.M., im letzten ♩ = 144 M.M., während die Grundfrequenz seiner im Quartraum gehaltenen Melodie im Verlauf der ganzen Aufnahme um 3 Halbtöne (!) steigt. Obige Melodie, angefangen über dem Grundton „Es“, erklingt dann zum Schluss auf „Fis“.

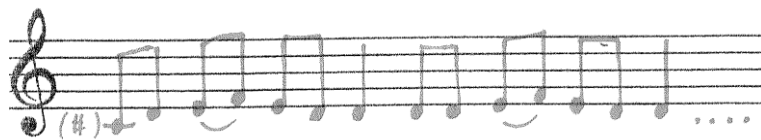
<sup>40</sup> *Das Acyutāṣṭakam* besteht tatsächlich aus 9 Versen, obwohl es sich laut Titel um ein Stotra mit 8 Versen handelt !

**2** Ebenfalls im Rahmen einer Quart hält sich das Motiv von Rāmeśvar Datt (43 Jahre, geboren in Beṛdhār). Sein Sprachduktus ist stabiler; das Tempo zu Beginn ♩ =80 M.M., am Ende seiner Rezitation ♩ =96 M.M.

Auch bei Datt 1961 bzw. 1966 (beide Jahre werden im Katalog des Phonogrammarchivs der ÖAW ohne nähere Präzisierung angegeben) ist im Verlauf seiner 3,4minütigen Aufnahme (ohne Kommentare) eine emotionale „Entwicklung“ zu spüren - zunehmende Anspannung oder spirituelle Konzentration ? Da er jedoch fließend weiter liest, beträgt die absolute Tonhöhendifferenz am Ende „nur“ einen Halbton (nach oben)



Tonbeispiel 3 : *Acyutāṣṭakam* - Rāmeśvar Datt



Herr Datt hat einen stimmlich stabilen Grundton „d“, um den das kurze Motiv kreist. Nur der erste Motivton, das „cis“ (unterer Leitton), erhöht sich im Verlauf der Verswiederholungen derart, dass schließlich ein „d“ daraus wird, er sich also zum Grundton assimiliert, woraus erhellt, dass die erste (bzw. 4.,7.,10.) Silbe, obwohl auch lang, tatsächlich schwächer als die 3. (6.,9.,12.) ist.

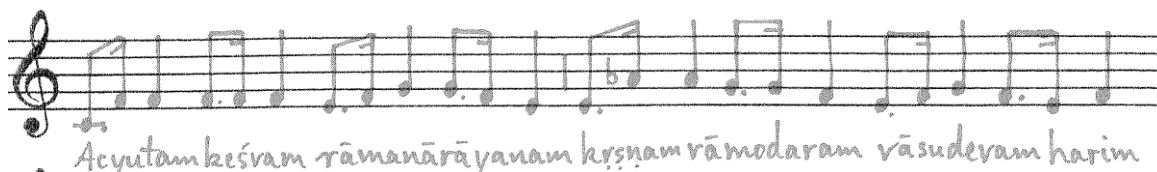
Auf den ersten Halbvers fällt viermal das oben zweimal wiedergegebene Rezitationsmotiv : nur beim ersten Motiv habe ich in obiger Skizze den unteren Leitton als untere Sekunde geschrieben. Im Laufe der Aufnahme geschieht diese allmähliche Erhöhung erst nach einigen Halbversen( beim allerersten Vers wird der untere Leitton (ein einziges Mal) sogar als große Sekunde gesungen. )

An diesen **unwillkürlichen Tonhöhenschwankungen** bestätigt sich, was wir auch durch die Angaben des Aufnahmesettings erahnten: dass es sich nicht um eine gewollt musikalische Wiedergabe sondern um eine - ohne das Wort pejorativ zu verstehen - **amateurhafte Rezitation** handelt.

**3** Sunder Kidambi singt in seiner Aufnahme folgende 4-taktige Melodie in ternärem Rhythmus auf die Halbverse.



Tonbeispiel 4 : *Acyutāṣṭakam* - *Sunder Kidāmbi*



Als Begleitung erklingt ein elektronisch erzeugter leiser Grundklang auf „f“ im Hintergrund, unüberhörbar als Klangfarbe eines MIDI-Sounds. Kidāmbi kennt keinerlei Textunsicherheiten und singt etwas „sauberere“ Intervalle, da er durch den Bordunklang den Bezug zum Grundton halten kann.

Es entsteht zwar der Eindruck, Kidāmbi gebe die Melodie auch als solche bewusst wieder – im Gegensatz zu den beiden vorherigen Darbietungen –, diverse Frequenzschwankungen innerhalb der Melodie lassen jedoch vermuten, dass eine objektive Übereinstimmung mit dem elektronischen Klang – um nicht zu sagen „Tonreinheit“ – nicht angestrebt, ja dieser nicht einmal primär als musikalische Stütze angesehen wird. Das Tempo schwankt um ♩ = 112 M.M.

**4** Bei unserer letzten Aufnahme des *Acyutāṣṭakams* handelt es sich um eine youtube-Aufnahme, die von Herrn Thiruman aus Singapur, der auch eine eigene Hindu-Webseite führt, bereitgestellt wurde. Leider gibt es keine Angabe, wo die Aufnahme gemacht und von welchen Sängern das Stotra gesungen wurde. Es sind jedenfalls zwei Männerstimmen, vermutlich V. Kaśi Viśwanāth Sharma und N. S. Prakash Rao<sup>41</sup>, begleitet von einem leisen elektronischen Tanpura-Klang. Es gibt ein knapp halbminütiges Vorspiel, bei dem eine indische Bambusflöte von elektronischen Santur-Tonleitern begleitet wird sowie ein Nachspiel von 10 Sekunden ohne Bansuri...



Tonbeispiel 5 : *Acyutāṣṭakam* – 2 Männerstimmen (aus [www.thiruman.com](http://www.thiruman.com))

<sup>41</sup> Die Stimmen sind vom Timbre eindeutig mit denen der Stotra-CD namens *Shivoham* (2004 von dem Label „Symphony“ mit der Katalog-Nr. SYM CD 1154 herausgegeben) identisch.

Wie bei der vorhergehenden Aufnahme gewinnt man durch die stimmliche Intonation (trotz der Schwebungen zwischen beiden Stimmen) den Eindruck einer authentischen Darbietung – in dem Sinne dass die zwei Herren höchstwahrscheinlich regelmäßig für sich oder im Tempel Stotras „singen“ (Die Engländer kennen das treffende, schon oben S. 8 gefallene Wort: „to chant“; die längst geläufige Eindeutschung „chanten“ will mir trotzdem nicht gefallen.)

Bei der Übertragung verzichte ich zwecks Übersichtlichkeit diesmal auf den schon bekannten Text :



♩ = ca. 96 M.M.

Es fällt bei diesem zweiten „professionellen“ Beispiel auf, dass auch hier die Melodie sich auf einen ganzen Halbvers erstreckt, im Gegensatz zu den ersten beiden Aufnahmen, wo es sich eher um Motive handelte. Auch der Ambitus ist größer (nämlich eine Sexte statt Quart) und der Auftakt vergleichbar. Schließlich unterscheiden sich die Beispiel 1+2 und 3+4 rhythmisch: Ersteren liegt der Grundrhythmus „Achtel-Achtel-Viertel“ zugrunde<sup>42</sup> -

Schastri und Datt mögen ihre Hymnen im Dunstkreis hinduistischen Tempelgesangs erlernt haben, bei dem so oft *Manjiras* (Zimbeln) die Atmosphäre in ebendiesem Rhythmus verschönern –, zweiten ein triolisches bzw. ternäres Prinzip, aus dem, wie zu ersehen, drei verschiedene Notenwerte resultieren : Achtel, Viertel und punktierte Viertel..

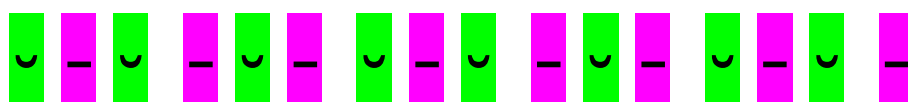
Dies ist eine differenziertere Lösung für einen aus nur zwei verschiedenen Silbenlängen bestehenden Versfuß: die schweren Silben des Gaṇa ■ ■ ■ werden durch zwei verschieden lange Werte wiedergegeben : ♩ und ♩ . - allerdings ist dahinter keine interpretatorische Absicht zu vermuten, denn der einmal gewählte Rhythmus wird schematisch beibehalten.

Diese wenigen ersten Beispiele lassen die vorläufige **Schlussfolgerung** zu, dass **Laien ein Versmaß in einfacherer, kürzerer Melodik und Rhythmik vortragen und einen kleineren Tonumfang benutzen als Tempelpriester oder andere „hauptamtlich Religiöse“.**

<sup>42</sup> Man meditiere einmal diesbezüglich über Stücke wie das Präludium b-moll oder die Fuge h-moll aus WTK I von J.S. Bach.

## 5. “Preislied des Rāvaṇa auf den wild tanzenden Shiwa“

Das berühmte „von (dem bezwungenen Dämon) Rāvaṇa gemachte (=gesungene)“ Śivatāṇḍava-Stotra, also *Rāvaṇakṛtaśivatāṇḍavastotram*<sup>43</sup> besteht aus 14 Versen mit 2 mal 16 Silben. Da es in der Sanskritprosodie-Klassifikation zwei Arten der Beschreibung von Metren gibt (Silbenzählung und Silbenwägung, abhängig u.a. von der Regelmäßigkeit der Versfüße), gehen die Meinungen auseinander, ob es sich hier um *Āryāgīti* oder um *Pancacāmara* handelt. Jedenfalls ist die Anordnung von leichten und schweren Silben folgendermaßen.



Es resultiert trotz des Gaṇa-Systems hier ein ganz einfacher jambischer Rhythmus.

Wir wollen nun untersuchen, wie diese sehr alte Hymne auf Shiwa mit angegebenem prosodischen Schema in den uns vorliegenden 10 Aufnahmen melodisch-rhythmisch verwirklicht wird.

Zwei Aufnahmen sind von den schon eingeführten Rezitatoren Datt und Shastri; eine weitere aus der Exner-Sammlung ist auch unbegleitet; viele weitere Files sind von Hindu-religiösen Webseiten und youtube; bei diesen handelt es sich bereits um mit elektronischen Klängen komponierte Musikstücke. Der Rezitator singt hier von Trommeln und Liegetönen begleitet. Als Vor- und Nachspiel und mit kurzen melodischen Einwüfen zwischen den Versen hört man diverse instrumentale Abschnitte.

1 Śastris Aufnahme des Śivatāṇḍava-Stotra (1966/67) ist strukturell wie die des Acyuta-Aṣṭakams : nach jedem Vers unterbrochen von nervösen Extemporationen in Hindi.

Der 1., 8. und 11. Vers fehlen ganz; höchstwahrscheinlich ist das Stotra von einem *Br̥hatstotraratnākaraḥ* (Hymnensammlung) abgelesen worden, in dem die Version ohne den ersten Vers abgedruckt ist. Es bleibt zu vermuten ob die anderen Auslassungen aufgrund von

<sup>43</sup> es existiert auch noch (mindestens) ein zweites Śivatāṇḍava-Stotra eines anderen, nicht-mythischen Dichters



Nachlässigkeit, Willkür oder interpretatorischer Absicht erfolgte. Vom 4. Vers fehlt das erste Textviertel aufgrund einer Aufnahmestörung.



### Tonbeispiel 6 : *Śivatāṇḍava-Stotra* - *Parsurām Gaur Śāstri*

Ich gebe zum Mithören des Tonbeispiels die zeitlichen Einsätze der Originalverse an.

2. Śloka (=Vers) :	00'03
3.	01'36
4.	03'28
5.	04'19
6.	05'10
7.	05'45
9.	06'26
10.	07'05
12.	07'50
13.	08'28
14.	09'03
15. (=Phalaśrutih)	09'44

Die Melodie des ersten rezitierten Śloka (also des 2. im Originaltext) ist annähernd folgende :



♪ = ca.96 M.M.

Nach dem Prosakommentar zu diesem Vers intoniert er den nächsten bereits einen Halbton höher, singt also nämliche Melodie auf „d“, wobei einzelne Töne „daneben“ gehen.

Beim 4. Vers gibt es hörbar eine Aufnahmeunterbrechung, bei der Rezitation desselben ist keine melodische Linie erkennbar; der 5. Śloka bringt im zweiten Halbvers eine erkennbare Melodie :



Das Tempo ist hier schon deutlich schneller; ab dem 6. Vers hört man, mit gelegentlichen Frequenzabweichungen, folgende Litanei :



♩ = 140 M.M.

Hier ist die Kadenz, die wir im 5. Vers gehört haben, bereits geschwunden, und es bleiben nur noch 3 Rezitationstonhöhen übrig - interessanterweise genau die drei Töne, auf denen der Überlieferung nach der vedische Ritualgesang zu beruhen scheint: Grundton mit oberer und unterer Wechselnote.<sup>44</sup>

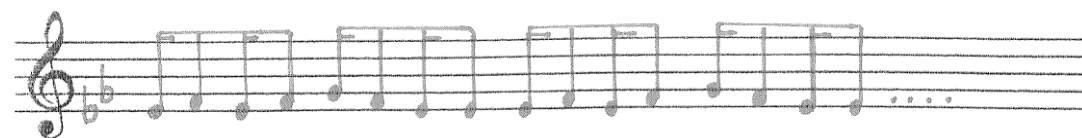
Wir begegnen bei dieser Aufnahme von Śāstri also nicht nur einer unfreiwilligen Anhebung der Tonhöhe sondern auch einer eklatanten melodischen Unsicherheit. Im Laufe der 10,5-minütigen Aufnahme wird das Tempo deutlich schneller, und eine anfangs 5-tönige Melodie im Quintraum reduziert sich, provoziert durch unterbrechende Kommentare eines Anwesenden (des Aufnahmeleiters ?), abrupt in eine simple Tonfolge im Raum einer kleinen Terz.

Musikpsychologisch interessant ist der Verlust des Grundtons bei unserem 19-jährigen Rezitator : Beim Acyuta-Aṣṭakam hatte er auf „es“ angefangen und beim „fis“ geendet, beim Śivatāṇḍava-Stotra beginnt er auf „des“ und endet viel höher, auf „b“.

**2** Der 43-jährige Datt rezitiert die Acyuta-Hymne auf „des“ (s.o.) und die vorliegende auf „es“ (1961 oder 1966) :



Tonbeispiel 7 : Śivatāṇḍava-Stotra – Rameśvar Datt



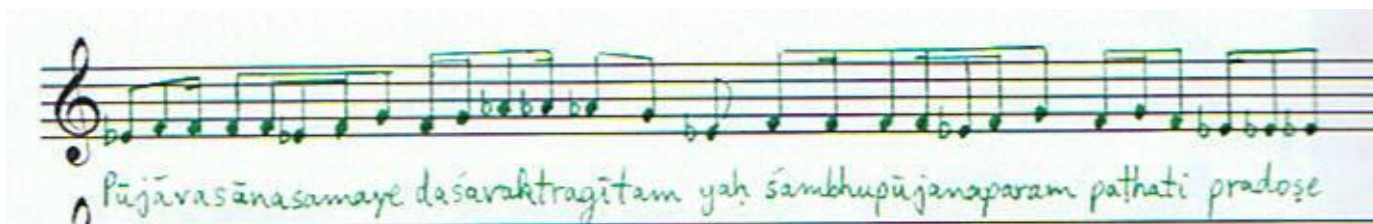
Trotz des längeren Versmaßes „singt“ er den Text auf ein kurzes Motiv (übrigens die gleiche Intervallstruktur wie bei Śāstri, jedoch mit anderem Bezugston) und behält auch die Grundtonfrequenz (bei minimalen Abweichungen) bis zum Ende bei.

<sup>44</sup> Vergleiche mit europäischem (gregorianischen) Choralgesang drängen sich auf, werden aber erst aufgegriffen wenn sie nicht mehr von der Hand zu weisen sind.

In der zweiten Gedichthälfte gibt es Aussetzer (in den Versen 9, 11 und 14), die er melodisch auffängt. Hierin zeigt er sich musikalischer im Vergleich zu Gaur Śāstri, dem dies nicht gelingt. Beim Tempo ist Datt konstant bei  $\text{♩} = 144 \text{ M.M.}^{45}$ , der verwendete Tonraum ist ersichtlich klein.

Beide rezitieren diese Hymne schnell, ihre Aussprache ist klar und deutlich.<sup>46</sup> Der jambische Rhythmus wird stets prägnant und metrisch stabil realisiert, wobei der triolische Rhythmus sogar noch mehr zu punktierten Werten neigt.

Der letzte, 15. Vers, der inhaltlich nicht zur Hymne gehört, ist bewusst in einem anderen Versmaß, hier dem 14-silbigen *Vasantatilakā* verfasst. Beide Rezipienten, obwohl sie einander nicht kannten, entfernt voneinander lebten und zwischen den Aufnahmen (vermutlich) 6 Jahre liegen, singen auf diesen Abschluß-Śloka dieselbe Melodie – sogar annähernd vom selben Grundton („d“/“es“) aus!<sup>47</sup>



(Tonbeispiele 6 & 7, Schluss)

Es bestätigt sich damit die westlichen Indologen bekannte **Beobachtung, dass ein spezifisches Versmaß oft in einer bestimmten melodischen Phrase gelernt und gesungen wird.**<sup>48</sup>

Bühnemann, die im Anhang ihrer Abhandlung über das Rāmarakṣā-Stotra auch Beispiele anderer Metren mit Buchstabennotation gibt – wobei dort *Vasantatilakā* eine andere Melodie zugeordnet ist- schreibt :

<sup>45</sup> Könnte man vielleicht aus dem höheren Alter von Datt vermuten, dass eine fortgeschrittenere Persönlichkeits-entwicklung statthatte, die auch den Stimmapparat, als seelisches Instrumentarium sozusagen, stabilisiert ?

<sup>46</sup> Es ist für einen Inder, der mit einer Lokalsprache aufwächst, gar nicht selbstverständlich, die 49 Buchstaben des Sanskritalphabets korrekt auszusprechen (wenn nicht eine der indischen Hochsprachen seine Muttersprache ist – was allerdings bei Śāstri und Datt der Fall sein dürfte, da sie in Uttar Pradesh aufgenommen wurden und einen brahmanischen Namen tragen). Die einwandfreie Diktion aller in unseren Aufnahmen Auftretenden ist also bereits ein Indiz für höhere (religiöse) Bildung.

<sup>47</sup> Śāstri intoniert zwar so mangelhaft, dass man eigentlich erst durch die Wiedergabe von Datt die Weise richtig versteht, doch die Übereinstimmung ist überraschend.

<sup>48</sup> Im 19. Jahrhundert wurde dies von einigen Forschern zunächst generalisiert : die Inder sängen jedes Versmaß landesweit immer in derselben Melodie – dass dem nicht so ist hat schon FELBER 1912 widerlegt.

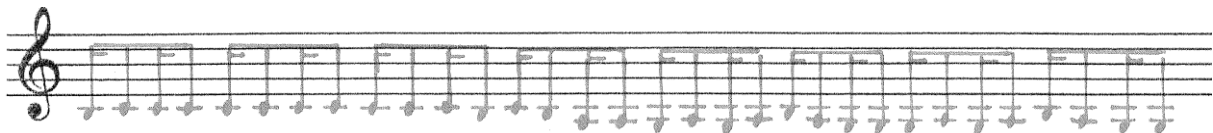
*“Formerly the student studying in a Pāṭaśālā learnt the metres occuring in the text together with the tunes which were helpful in memorizing it. With the introduction of the printed book and modern methods of instruction these local traditions are disappearing.....*

*It happens that a person recites the same metre in different texts differently because he has learnt the metrical texts together with the tunes from different persons or at different places. We observe personal variations, mistakes, confusion of tunes by persons not specially trained in music etc.”<sup>49</sup>*

**3** Ein dritter Rezitator, Vedvrat Śāstri, geboren in Ajītapuri, ebenfalls 1967 von Dr. Exner aufgenommen und zu diesem Zeitpunkt 30 Jahre alt, hat trotz des jungen Alters die tiefste Stimmlage von allen Beispielen dieser Hymne. Seine Intonation ist unstabil und das im Quartraum gehaltene Motiv, dessen wahre Gestalt erst nach einer „Aufwärmphase“ von zwei Ślokas erkennbar wird, von einfacher Gestalt. Interessanterweise ist seine Geschwindigkeit dieselbe wie die der anderen beiden Amateure : M.M. = ca. 144 pro Jambus (Dieses doch recht schnelle Tempo kündigt von einer grundlegenden Sicherheit im Memorieren und lässt aufscheinen, dass das Aufsagen ritueller Sanskrittexte den Probanden seit Kindheit vertraut sein dürfte.).



Tonbeispiel 8 : Śivatāṇḍava-Stotra - Vedvrat Śāstri



Wir können auch hier einen Rezitationston (des<sup>1</sup>) vom Grundton (as) unterscheiden; da die Melodie aber nicht wie bei den bisherigen Beispielen auf Letzterem beginnt, wirkt die Phrase etwas unrund, wie der bloße Nachsatz einer thematischen Phrase..

**4** Am 5.7.2007 stellte der youtube-Nutzer „drjramkumar“ eine Aufnahme ins Internet, bei der 2 (junge?) Männerstimmen unbegleitet zu hören sind. Die Halbverse des Stotra werden variationslos mit folgender Melodie wiedergegeben (sodass diese - bei 14 Strophen - insgesamt 28 Mal erklingt) :

<sup>49</sup> Bühnemann 1983 S. 110



Tonbeispiel 9 *Śivatāṇḍava-Stotra* – Sänger unbekannt



Die Melodie geht hier, nachdem der Grundton G dreimal durch das „Doppelschlag“-Motiv mit den Nebennoten „e“ und „as“ befestigt worden ist, kurz zur Quinte hinauf und fällt wieder zurück. Diese einfache melodische Bogen-Bewegung wird im Folgenden noch oft begegnen und hat, da sie von Rezitatoren unterschiedlicher Zeiten und Orte unwillkürlich geäußert wird, geradezu archetypischen Charakter.

Den besprochenen vier *unbegleiteten* Aufnahmen ist außerdem gemeinsam, dass die **Intervallfortschreitungen** fast stets **in Sekundschriften** erfolgen. Größere Intervalle scheinen dem natürlichen Rezitieren nicht zu liegen, sie würden mehr bzw. absichtsvolle stimmliche Kontrolle bzw. melodische Planung erfordern.

**5** Kommen wir zu einem ersten, melodisch noch simplen instrumental begleiteten Beispiel des *Śivatāṇḍava-Stotra*. Von einem augenscheinlich in Australien ansässigen, aus dem kaufmännischen Bereich kommenden Inder „Amitābh“, der 2008 die Webseite [www.ommusicgroup.com](http://www.ommusicgroup.com) – wo auch ein Foto seiner Gruppe zu sehen ist - kreierte, werden 16 Ślokas (zwei zusätzlich eingeschobene Verse zwischen den Versen 13 und 14) ohne das Phalaśruti wiedergegeben, stets mit folgender Melodie pro Halbvers. Eine (elektronisch erzeugte ?) schnelle Trommelbegleitung in Verbindung mit anderen Tempelklängen wie Gong, Zimbeln, Muschelhorn etc. zieht sich variationslos durch das ganze 8'50 min lange Stück; dadurch bleibt das Tempo sehr konstant bei ♩ = 120 M.M.

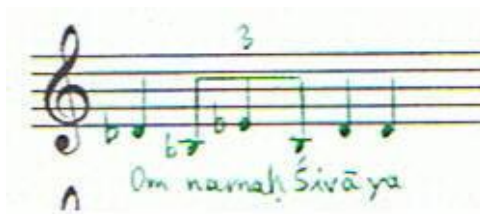


Tonbeispiel 10 : *Śivatāṇḍava-Stotra* - Amitaabh



Die Skala hat „b“ als Grundton, und die markanten Einsätze des Muschelhorns sind auf „des<sup>2</sup>“. Wollte man diese Rezitationsmelodik mit Kirchentonarten vergleichen, ergäbe sich bei diesem Tetrachord ein plagaler Modus ( bei dem die Melodie den Grundton um eine Quart unterschreitet ). Dass dieser Blickwinkel auf die Gregorianik nicht unvernünftig ist, werden spätere Beispiele zeigen.

Zu Beginn und zwischen jedem Śloka singt eine kleine vokale Gruppe dreimal das schiwaitische Hauptmantra „Om namaḥ Śivāyā“ zu folgendem Motiv (nach dem letzten Śloka sechsmal) :



Dieses antiphonale Motiv, welches im Verein mit der rhythmisch erregten Begleitung religiöse Assoziationen effektiver evoziert, bildet die formal notwendige Ergänzung zur oben notierten Melodie, die auf dem Halbschluss (Quinte) endet und alleine nicht „abgerundet“ klänge. Daraus ergibt sich eine musikalische Spannung welche die allgemeine motivische Monotonie dieser Stotrawiedergabe mildert.

**6** Das 10-minütige, mit verschiedenen indischen MIDI-Klängen verzierte, in „rhapsodischem“ Stil gesungene Stotra



Tonbeispiel 11 : Śivatāṇḍava-Stotra – Marepalli

von Shri Marepalli Nāga, einem Priester aus Andhra Pradeś mit „Missionstätigkeit“ in den USA beginnt mit einem aus einer Abfolge kurzer Sounds bestehenden Vorspiel von 55 Sek. Länge. Man hört in diesem Abschnitt, vor Einsatz der Solostimme, Folgendes heraus



Pauken - Gong – (vokal:) „U-uuh“ -- Muschelhorn

Gong – südind. Trommel -- Muschelhorn

und ist sich über die Qualität der Klänge unsicher : Sind es Keyboard-Sounds oder echte Instrumente ? Misst man das Metrum im folgenden Stotra, entdeckt man ein unregelmäßiges Tempo um den Wert  $\text{J} = 110 \text{ M.M.}$  Die für den Rhythmus verantwortliche Tabla mit den kleinen Zimbeln muss also echt sein; auch die Tanpura und das Muschelhorn (Shank) klingen authentisch. Die kurzen eingeschobenen Sound-Effekte sind aber zweifellos synthetisch.

Der unten transkribierte erste erklingende Vers ist wieder der zweite des Originaltextes.

2. Śloka (=Vers) : 00'56

3. 01'31

4. 02'32

5. 03'14

6. 03'47

7. 04'48

8. 05'17

9. 05'42

10. 06'24

11. 07'09

12. 07'31

13. 07'53

14. 08'40

15. (=Phalaśrutih) 09'44

Jatākatāhasambhramabhramannilimpanirjharī vilo lalīci -

vallarī virājamānamūrdhani dhagaddhagaddhagajjalalālātāpattapāvake

ki - śoracandraśekhara ratih pratikṣaṇam ma ma

Deutlich lassen sich ein Grund- bzw. Schlußton (f) und eine Reperkussa (c<sup>1</sup>) erkennen. Der Tonumfang zwischen c und es<sup>1</sup> bleibt auch im weiteren Verlauf gleich und entspricht dem

Ambitus einer gewöhnlichen Männerstimme.<sup>50</sup> Der musikalische Verlauf entspricht dem mittelalterlichen Psalmodieren : Vom Grundton schwingt sich die Melodie zum Tenor auf (*Initium*) und bewegt sich in der Schlusskadenz (*Finalis*) wieder organisch abwärts zum Schlußton.

Die Ślokas werden in seiner Aufnahme nicht schematisch abgesungen, sondern Venkata Śāstri tendiert dazu, die langen Wortkomposita aufzuspalten oder wenigstens nach jeder Zeile (d.h. nach einem Versviertel) zu unterbrechen. Einzelne Worte oder Teilsätze wiederholt er nach Gutdünken, um ihnen mehr Nachdruck zu verleihen oder wenn er eine Silbe versehentlich falsch ausgesprochen hat (Es ist ja die Vollkommenheit der Aussprache ein Teil des Gottesdienstes bzw. Voraussetzung für eine etwaige magische Wirkung der heiligen Worte.<sup>51</sup>). Dieser freie Umgang mit dem Text korreliert mit der motivischen Ungebundenheit: jeder Śloka erklingt im Detail etwas anders; es ist nicht notwendig, alle Strophen zu notieren, denn der Tonvorrat und die zwei Haupttöne bleiben stets gleich.

Ich gebe die 13. wieder, weil hier die Melodie sich mehr um den Grundton zentriert als sonst in diesem Stück und weil der textliche und emotionale Höhepunkt der Anrufung erreicht ist.

*Kadā nilimpanirjharī* ? fragt der Gläubige : Wann am himmlischen Ganges ? (Shri Marepalli singt es zweimal) *Nikunjakoṭare vasan* – an einem mit Lianen überwachsenen Platz, (bei/in) einer Baumhöhle weilend– *Vimuktadurmatih sadā* – stets frei von schlechten Gedanken - *Sthiraḥ sthamanjaliṃ vahan* – am Haupte die Hände gefaltet - *vimuktalolalocana lalāmabhāgalagnakaḥ* - dem mit flackernden Augen gloriosen Antlitz zugetan -*Śiveti mantramuccaran kadā sukhī bhavāny aham* ? Das „Schiwa!“-Mantra äußernd : wann (kadā) werde ich (bhavanyaham) glücklich (sukhī) sein ? , oder besser übersetzt : Wann werde ich glücklich sein, indem ich (ohne Unterlaß) „Schiwa!“ rufe ?

Bei dieser letzten emphatischen Frage wird „kadā?“ betont, indem er die Note „c“ lang aushält (siehe unten vorletzte Zeile); bei „sukhī bhavāny aham“ weicht Marepalli Naga für 2 Takte von dem fließenden Viertel-Achtel - Rhythmus ab, was man durchaus als Betonung wahrnimmt :

<sup>50</sup> Zu Beginn liegt der Grundton mehr bei der Frequenz von „e“, doch bald stabilisiert sich die Melodie bei den transkribierten Tonhöhen, da auch im Hintergrund eine Tanpura (in f gestimmt) dazukommt

<sup>51</sup> Dieselbe Anschauung gilt bei den Muslimen bei der Rezitation des Koran im Ritualgebet: Wenn ein Vorbeter versehentlich ein Wort unterlässt oder falsch ausspricht, ist das kein Vergehen – Irren ist menschlich -, muss aber verbessert, d.h. der Vers korrekt wiederholt werden.





(Hieran anschließend folgt gleich der 14. Śloka mit wieder anderer Melodielinie.)

Vergleicht man den Vers 15 wie er von Vedvat Śāstri gesungen wird (die Transkription unten zeigt nur den ersten Halbvers, der zweite hat wie immer dieselbe Melodie), mit der weitschweifigen Deklamation von Sri Marepalli, ergibt sich als ein weiteres Merkmal musikalisch fortgeschrittener Rezitation die **Ligatur** : mehrere Noten werden auf eine Silbe gesungen.

*Phalaśruti* von Vedvat Śāstri



*Phalaśruti* von Sri Marepalli Naga



Nicht nur das unterschiedliche Stimmregister – Vedvat Śāstri singt mit Baßstimme, Marepalli Naga fast in Tenorlage, ihre Grundtöne liegen ca. eine große Sexte auseinander – sondern auch die Intentionalität der Ausführung tragen zum Gesamteindruck bei : so wirkt Vedvat Śāstris Wiedergabe bescheidener, da sie auch im persönlichen Rahmen, beinahe zwecklos aus privater Liebhaberei entstand, während Marepalli Naga, ein religiös sehr engagierter Hindupriester mit der Intention „chantet“, medial ein breites (wenn auch im Internet anonymes) Publikum zu erreichen. Beiden fehlt die Innerlichkeit rein religiöser Anrufung, Ersterem wegen der Ungewöhnlichkeit des Performancesettings (einem weißen Forscher einen hymnischen Sanskrittext ins Mikrofon zu sprechen war in den 60er Jahren durchaus ungewöhnlich), Letzterem wegen seiner Professionalität und angesehenen gesellschaftlichen Stellung.

**7** Viel Material zu allen Hindu-religiösen Themen und viele Stotras in Text- und Audioform findet man auf der Internetseite [astrojyoti.com](http://astrojyoti.com), die von einem Gelehrten in New Delhi betrieben wird, der auch seine Kontaktdaten bekannt gibt. Das Tandava-Stotra ist dort gegenwärtig mit einer Aufnahme von „Mano“ vertreten, die ebenfalls durch instrumentales Vorspiel (dominiert von Trommelklängen, die sich dann durchs ganze Stück ziehen) und eingeschobene Takte (mit Sitar- und Flötensound) charakterisiert ist.

Die Rezitation ist schnell (♩ = ca.126 M.M.) und durch die fantasievollen, klanglichen Füllungen zwischen den Einzelstrophen eher kurzweilig.



Tonbeispiel 12 : Śivatāṇḍava-Stotra - Mano

1. Śloka (=Vers) : 00'16
2. 00'37
3. 01'00
4. 01'21
5. 01'45
6. 02'05
7. 02'25
8. 02'45
9. 03'05
10. 03'28
11. 03'51
12. 04'10
13. 04'30
14. 04'49
15. (=Phalaśrutiḥ) 05'09

Die ersten zwei Verse klingen wie folgt.<sup>52</sup>



Die meist eintaktigen Zwischenspiele mit MIDI-instrumentalen Klängen nach einer Strophe beziehen sich lose auf den vorangegangenen oder folgenden Modus, beispielsweise:



<sup>52</sup> Bei der Notation der ersten Melodiezeile, die ja auch für den zweiten Śloka gilt, habe ich den Text dessen ersten Halbverses nicht mehr untergebracht: die unterlegte Umschrift ist nur der erste Halbvers des ersten Śloka.



Das Stück klingt mit dominanter kleiner Sekunde „des“ und großer Terz im Sinne des Ragas „Bhairava“ (ein Epithet Schiwas) der Kunstmusik. Nach vier Strophen wechselt die Melodie in eine Skala mit kleiner Terz und Sext– um nach der 8. Strophe wieder für vier Strophen in den „Dur-Bereich“ zurückzukehren.

Die Strophe 13 ist wieder mit kleiner Terz und Sext. Warum dieser *Ragamalika*-ähnliche Moduswechsel ? Sicherlich ließe sich auch ein „Moll“-Raga mit Bezug zum Gott Schiwa ausmachen, doch ist man sich nicht völlig sicher, ob der Sänger seinen Vortrag vorsätzlich durch diese Tonartwechsel gliedert. Immerhin wäre die Regelmäßigkeit von 4 Takten im gleichen Modus ein Indiz für eine bewusste Strukturalisierung. Da es sich nicht um „Sangīt“ (Kunstmusik) handelt, ist es genauso müßig von Ragas zu reden wie von Dur und Moll: in den populären Genres ist es bekanntlich nicht erforderlich, einen Raga das ganze Stück hindurch beizubehalten. Durch Manos Wechsel zwischen zwei Skalen wird die Stotrakomposition musikalisch zwar uneinheitlich, aber nicht uninteressant.

Die letzte, 14. Strophe hat diese Melodie :



Zusammenfassend finden wir hier also kaum Merkmale amateurhaften Rezitationsstils - monotone Repetitionen im Sekundraum bzw. schematische Melodik bei fehlender Gesamtkonzeption – sondern mehr **professionelle Elemente : melodische Variation bei großem Tonumfang (Undezim), weitere Intervalle und sichere Intonation**. Vergleichen wir sein *Phalaśruti* mit dem von Marepalli Naga, finden wir nicht dieselbe melodische

Virtuosität, auch keine Ligaturen, sondern Tonrepetitionen und Sekundschriffe. Der erste Halbvers basiert auf der oberen Sekunde „d“, der zweite auf dem Grund- bzw. Schlusston „c“; dies ist für den ganzen Śloka eine sinnvolle Phrasierung.



8 Ein interessantes Artefakt ist die auf Internet-Musik-Seiten wie [www.we7.com](http://www.we7.com) zu findende, 2004 in den USA vom Label „Kosmic Music“ produzierte Aufnahme aus der CD „Sacred Chants Vol. 1“<sup>53</sup>. Bei diesem Beispiel singen Frauen indischer Herkunft das Stotra; der Werbekommentar des Herstellers lautet:

*“For Peace, Prosperity and Enlightenment - Achieve spiritual and material advancement by allowing these Vedic mantras to evoke specific responses from your inner being. By incorporating non-traditional musical arrangements, the ancient mantras achieve a timeless quality and become accessible to listeners of all generations.”*



Tonbeispiel 13 : Śivatāṇḍava-Stotra – Stephen Devassy

1. Śloka (=Vers) : 00'43
2. 01'04
3. 01'26
4. 02'11
5. 02'31

<sup>53</sup> Bis jetzt sind 6 CDs dieser Reihe erschienen, für deren einige der Komponist namentlich angegeben ist : Stephan Devassy (bekannter indischer Keyboarder)

- |     |       |
|-----|-------|
| 6.  | 02'52 |
| 7.  | 03'38 |
| 8.  | 03'59 |
| 9.  | 04'19 |
| 10. | 05'05 |
| 11. | 05'25 |
| 12. | 05'45 |
| 13. | 06'15 |
| 14. | 06'36 |

Drei Textstrophen haben stets denselben, unten wiedergegebenen Melodieverlauf, das heißt die Transkription gilt für die Ślokas 1-3, 4-6, 7-9, 10-12. Der jeweils zweite Śloka einer Dreiergruppe ( 2,5,8,11,) liest sich in den Zeilen 1 und 3, die letzten beiden Zeilen sind der Verlauf der jeweils dritten Ślokas, also 3,6,9,12. Da das Stotra 14 Verse hat, bleiben am Ende zwei übrig. Ihnen wird die Melodie der jeweils 2. und 3. Strophe zuteil.



Das Grundtempo ist  $\text{♩} = \text{ca.} 116 \text{ M.M.}$  und ist damit genauso schnell wie auch die vorigen Beispiele mit Ensemble bzw. –Klangfarben ( $\text{♩} = 120, 110, 126$ ), jedoch langsamer als die rein vokalen Aufnahmen, die bei  $\text{♩} = 140$  lagen.

Ist es Zufall, dass verschiedene Sänger unabhängig voneinander dasselbe Gedicht gleich schnell wiedergeben ? Wir werden bei der Besprechung der nächsten Stotras den

Tempovergleich fortsetzen und dann schlussfolgern. Die Gesamtstruktur ist wie das vorhergehende Beispiel auf hinreichende Abwechslung angelegt – abgesehen von dem kontrastreichen Vorspiel werden in den drei Zwischenspielen (01'46, 03'14, 04'40 – die Überleitung bei 06'08 ist unwesentlich) neue Motive/Themen vorgestellt. Eigentlich sind es nur zwei verschiedene Zwischenspiele, nennen wir sie **A** und **B**. Das dritte, in den Takten ab 04'40 ist nur eine Wiederholung des ersten (ab 01'46). Durch diesen Kunstgriff entsteht eine symmetrische Form. Lässt man die letzten beiden Verse 13 und 14 einmal außen vor, ergibt sich insgesamt folgende regelmäßige Sequenzabfolge, wobei die vier gleichfarbigen Blöcke die oben transkribierte, drei Ślokas umfassende Periode darstellen.

1 2 3 **A** 4 5 6 **B** 7 8 9 **A** 10 11 12

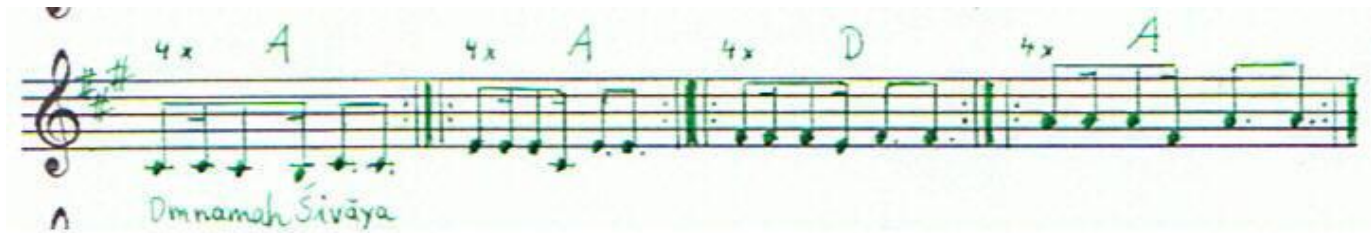
Ein einziges Mal klingt für ein paar Takte „a-moll“ an : genau bei **B**, dem mittleren Zwischenspiel. Die simple Kadenzharmonik, mit der ansonsten die ganz westliche Melodie ausgesetzt ist, lässt auf ein schlichtes Komponistengemüt oder durchschaubare Absichten schließen : Warum ist es so gut und wirkungsvoll, sich nur auf die gängigen Funktionen Tonika, Dominante, Subdominante, Paralleltonart (A-Dur, E-Dur, D-Dur, fis-Moll) zu beschränken ? Man lese die oben zitierten Antworten dazu noch einmal : „*specific responses from your inner being - a timeless quality - accessible to listeners of all generations*“. Deshalb wahrscheinlich sind in dieser Crossover-Produktion nur Text und Singstimmen „original“ indisch. Nebenbei bemerkt ist die Komposition vokal zu tief gesetzt, mit einem nur „Altstimmen“ gemäßen Tonumfang. Eine Transposition nach D-Dur wäre vielleicht geschickter gewesen.

Ein bedeutsames Charakteristikum allerdings ist eine schulmäßig korrekte Zweistimmigkeit: die kontrapunktisch geführte Basslinie bezeugt, dass der Komponist westliche Musik studiert hat<sup>54</sup>; gelegentlich wird der stets voll instrumentierte Satz auch mehrstimmig, wie am Schluß, ab 07'09:

Da gibt es statt des *Phalastuti* eine „apotheotische“, schlicht auf dem A-Dur-Dreiklang aufgebaute Steigerung mit dem bekannten Mantra „Om namaḥ Śivāyā“. Die Oberstimme lautet :

<sup>54</sup> gelegentliche Ungereimtheiten wie die Oktavparallele bei 4'52 fallen nicht ins Gewicht





Diese Komposition ist als bewusste (vielleicht etwas leichtsinnige) Textvertonung einer ernstesten Sanskrithymne in einer westlichen Klangsprache (Mehrstimmigkeit, Dur-Melodie, Rondoform) substantiell anders als die vorhergehenden Stücke und trägt, wie unser Schema zeigt, deutlicher den Charakter des „Gemachten“, im Detail Fixierten.

In den gleichwohl durchdachten, aber unstrukturierten Versionen von Amitabh, Mano und Marepalli spürte man schon allein durch die Modi und Klangauswahl einen musikalischen Traditionsbezug, während vorliegende amerikanische Bearbeitung mehr auf Perfektionismus, Wohlklang und Gefälligkeit ausgelegt ist. Ob Frauenstimmen gewählt wurden weil es im Umkreis des Komponisten keine indischstämmigen Sänger dieser Qualität gab sei dahingestellt. Jedenfalls reiht sich dieses ansprechende Stück am ehesten in die Kategorie „New-Age“-Musik ein...



9

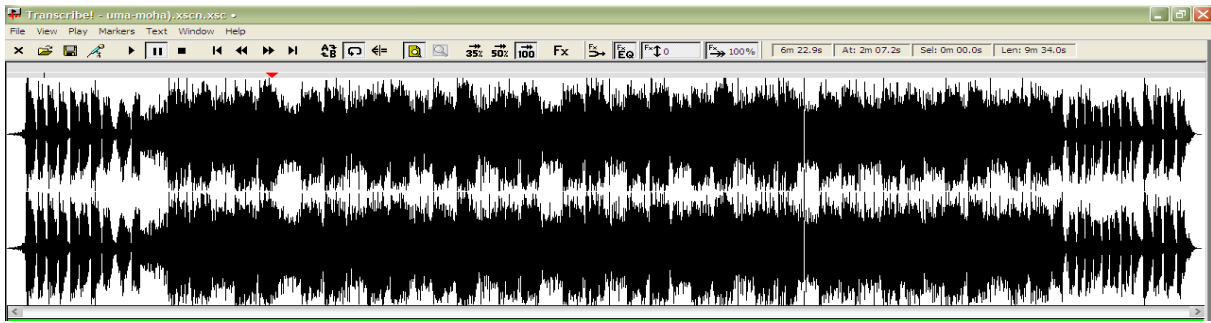
Shounak Abhishekhi ist ein international akklamierter Interpret klassischen Hindustani-Gesangs der jüngeren Generation.<sup>55</sup> Seine Version des Śivatāṇḍava-Stotra lässt sich am ehesten mit Amitabh und Marepalli Naga vergleichen; Melodiemuster und Formaufbau sind anspruchslos, bei professioneller, sehr wohlklingender Tongebung. Die klangliche Abgerundetheit und Regelmäßigkeit lässt sich auch im Gesamtspektrum ablesen :



Tonbeispiel 14 : Śivatāṇḍava-Stotra – Shounak Abhisheki

<sup>55</sup> Näheres zu Leben und Wirken ist auf seiner Homepage zu ersehen : <http://www.shounakabhisheki.com>





Ganz zu Beginn und am Ende deutet der abrupte Kurvenverlauf auf Prosa-Rede : Da spricht er einleitende/abschließende Sätze in Hindi (bis 0'52, ab 9'06), die für uns irrelevant sind.

Der erste Śloka beginnt nach einem ruhigen instrumentalen „Vorspiel“ (Bansuri, Muschelhorn, Tempelzimbelen und Mrdangam nebst synthetischen Sounds), das eine kurze gesungene „Vorrede“ mit einigen einführenden Sanskritphrasen enthält, bei 1'17.



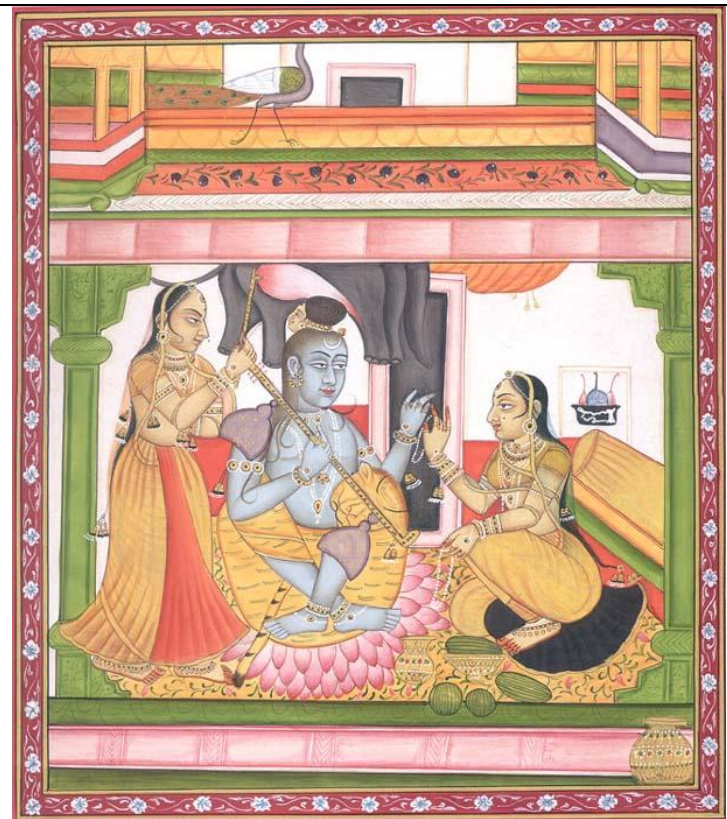
Erfreulich, dass auch hier eine Reperkussa im Quintabstand über dem Grundton den motivischen Rahmen schafft, in welchem eine wohl abgerundete, d.h. erst steigende, dann fallende Phrase ausgeführt wird.

Die notierte, allen Versen mehr oder weniger zugrunde liegende Melodie basiert in ihrem (wesentlichen) ersten Tetrachord auf dem Raga Bhairava und wird mit geringfügigen Abweichungen - die aufzuzeichnen kaum der Mühe wert, aber als Indizien für ein „flexibles“ Tonhöhenverständnis wichtig sind - 14 Mal gesungen.

Das folgende, erste Bild zeigt einmal den „Seelenzustand“ „Bhairava“ als religiöse Ikone in ihrer ursprünglichen Dämonik<sup>56</sup>, daneben eine künstlerische Ästhetisierung aus der Blütezeit nordindischer Klassik<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> siehe [http://souljerky.com/\\_media/Bhairava\\_Kathmandu\\_1972.gif](http://souljerky.com/_media/Bhairava_Kathmandu_1972.gif)

<sup>57</sup> siehe [http://images.exoticindiaart.com/hindu/raga\\_bhairava\\_hd37.jpg](http://images.exoticindiaart.com/hindu/raga_bhairava_hd37.jpg)



Zwischen jeder Strofe gibt es instrumentale Einwüfe, insgesamt sind es jedoch nur drei verschiedene, die während des 9,5minütigen Stückes abwechselnd eingeschoben werden. Diese „Einwürfe“ werden jeweils zweimal gespielt.



Wir geben dem Sitar-Motiv die Farbe ■, dem Shehnai-Motiv die Farbe ■ und dem Flötenmotiv ■. Listet man nun die 13 Überleitungen zwischen den 14 gleichförmig gesungenen Strofen auf, ergibt sich diese Abfolge der drei Motive :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----

In braver Regelmäßigkeit hat Abhisheki also ein motivisch begrenztes Material angeordnet und gleichmäßig auf die ansonsten abwechslungslose Stotrarezitation gestreut. Sein Tempo ist  $\text{♩} = 108 \text{ M.M.}$  und liegt damit noch im Bereich der mittelschnellen Tonbeispiele 4-6.

Nach dem 14. Śloka rezitiert er das Phalaśruti ohne Metrum (im Frequenzspektrum ist das wieder der „gerillte“ Abschnitt nach dem schwarzen „Band“), was einen deutlichen Kontrast zum vorherigen gebundenen Vortragsstil bildet. Wie schon die strophische Melodie hat auch dieser Vers eine organische Linienführung : vom Grundton ausgehend schwingt sich die Melodie zur Reperkussa auf, berührt die obere Septime und kehrt fallend zur Finalis zurück.



Und doch atmet diese geschmeidige Wiedergabe des Phalaśruti nicht die freie, überlegene Sicherheit wie jene von Marepalli Naga (5), der kein ausgebildeter Musiker sondern Priester ist.

**10** Die Aufnahme des aus Andhra Pradesh gebürtigen, national bekannten Sängers und Schauspielers Dr. S.P.Balasubrahmanyam reiht sich in die formal schlicht konzipierten letzten drei Beispiele und weist im Verlauf der ersten Hälfte eine allmähliche Erweiterung des Ambitus auf : zu Beginn bleibt die Stimme im Quintraum über dem Grundton und hat im 6. gesungenen Vers (= der 7. der Textvorlage) die Undezim erreicht– ganz im Sinne des *Alaap* wird dadurch eine organische Spannung aufgebaut, die beim Hörer Entwicklung suggeriert.





★ Tonbeispiel 15 : *Śivatāṇḍava-Stotra* – Balasubrahmanyam

Die erste Strophe des Originaltextes wird in diesem Tonbeispiel nicht gesungen, sondern Balasubrahmanyam beginnt mit der zweiten. Die Melodie der ersten zwei Ślokas beginnt, nach einem kurzen Vorspiel (13 Sekunden, mit Sitar, Flöte und Trommel), ungewöhnlicher Weise auf dem Quintton, fällt zum „c“ ab und steigt zum Ende des Halbverses wieder auf :

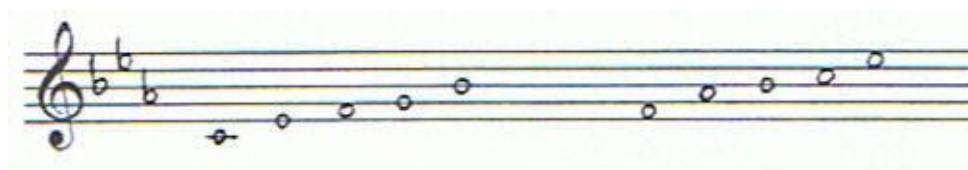


Nach jeweils zwei Strophen folgt ein eintaktiges Sitarzwischenpiel : dieser formale Einschnitt teilt die Ślokas 2-13 in 2 mal 3 Teile. Dem muss keine interpretatorische Absicht zugrunde liegen. Jedoch zeigt die melodische Anlage der Strophen 2-7 und 8-13 eine formale Gestaltung: Letztere sind teilweise die Wiederholung der ersten sechs, jedoch eine Quart höher gesungen. Dadurch verschiebt sich auch die Finalis um eine Quart nach oben.

Finalis C	2	3	4	5	6	7	
Finalis F	8	9	10	11	12	13	14

*Die Farben des Schemas repräsentieren die verschiedenen Melodien der Einzelstrophen.*

Dieser Moduswechsel wird im Zwischenpiel der Sitar nach der 7. Srophe durch die Einführung der kleinen Sext über „c“ eingeleitet, die bis dahin nicht verwendet worden ist – man könnte es mit einer Modulation von c-moll nach f-moll vergleichen. Der Tonvorrat einer Strofe basiert daher jeweils auf einer dieser Skalen :



Melodisch sind also 2 = 8, 3 = 9, 4 = 10, jedoch mit anderer Finalis.

Die Ähnlichkeit der Ślokas 6 und 13 bzw. 7 und 11 ist keine genaue Kongruenz, jedoch ähneln sich die Motive erkennbar.

Am Ende von Vers 13 gelangt der Sänger zum „f“; Vers 14 moduliert zurück zur Finalis „c“, wobei nach jedem Viertelvers (!) die Sitar einen Takt Motive einwirft. Dies hat nach dem atemlosen Durchsingen der Hymne einen gewissen retardierenden Effekt. Den 15. Śloka, das *Phalaśruti*, singt Balasubrahmanyam plötzlich ganz frei und ruhig ausklingend ohne rhythmische Begleitung über dem Grundton der Tanpura und unablässig klingenden Zimbeln:



**11** Pandit Jasraj (\*1930) ist ein so berühmter klassischer Sänger dass sein Name im Kreis der Stotra-Rezitatoren beinahe überrascht. Indessen hat er in seinem langen Wirken stets gerne religiöse Gesänge gepflegt – es gibt viele CD-Aufnahmen mit *bhajans* und Stotras von ihm.



Das Tonbeispiel 16 : *Śivatāṇḍava-Stotra* – Pt. Jasraj u.a.<sup>58</sup>

beginnt mit einer ausführlichen Einleitung, in der zunächst 40 Sekunden Schlagwerk, dann 13 Sekunden Sitar und 29 Sekunden Singstimmen den Einsatz des Solosängers vorbereiten. Letztere singen melismatisch die Einzeltöne des Ragas „Bhairavi“ auf „es“ :

<sup>58</sup> Bei dieser Aufnahme wirken auch Asha Bhonsle, Suresh Wadkar und Hariharan mit.





Formal bietet das Stück eine interessante Lösung. Die textliche Grundlage ist eine Ausgabe des Stotra, die zwei zusätzliche, mir nicht vorliegende Verse enthält, welche zwischen den Strophen 13 und 14 erklingen: Ich markiere sie als „?“ und „!““. Zudem ist die Reihenfolge der ersten sechs Ślokas verändert, siehe das Schema unten.

Seine Rezitationsmelodie in den einzelnen Strophen setzt sich aus drei „Bausteinen“ (= Halbvers-Phrasen) zusammen, die abwechselnd kombiniert werden und natürlich im Raga Bhairava verfasst sind. Leicht vereinheitlicht sind die Melodien folgende.



Zeile „a“ ist das Thema, das wie bei Balasubrahmanyam auf dem Quintton beginnt und endet, Zeile „b“ eine Art Gegenthema, „c“ eine Variation von „a“. Die (aus zwei Halbversen bestehenden) Strophen sind in der oberen Zeile des Schemas nummeriert, darunter ist ihre melodische Realisierung eingetragen (zur besseren Visualisierung auch farblich) :

2	1	Z	3	4	Z	6	5	Z	7	8	Z	9	10	Z	11	12	Z	13	?	Z	!	14
aa	ab		ac	bc		ac	ba		ac	bc		ac	bc		ac	bc		ac	ba		ac	bc

„Z“ bedeutet Zwischenspiel; ein solches besteht jeweils aus zwei Teilen : einer Sitarmelodie und in der Gruppe gesungenen Tonleiter-Motive. Es gibt zwei thematisch verschiedene Interludien: **Z** und **Z**, die sowohl den Solosänger effektiv mit einer Singgruppe kontrastieren als auch in sich kontrastiv sind und alternierend eingeschoben werden.

Das schnelle Singen von „Sa-Re-Ga-Ma“ im Chor oder alleine ist ja eigentlich eine musikalische Einsing-Übung. Nicht nur der Verzierung wegen erfolgte dieser geschickte Kunstgriff : Es ist ein gängiges indisch-religiöses Phänomen, sich in Gruppen zum Singen erbaulicher, preisender Lieder zu treffen, zum *Satsang*. Dort fungiert meist eine (religiös) eminente Person als Vorsänger. Dies ist genau, was Pandit Jasraj oft und medienwirksam praktiziert hat, nachzusehen auf seiner Homepage [www.panditjasraj.com](http://www.panditjasraj.com).

Soziologisch kündigt freilich dieses **Call-and-Response-Prinzip** genauso von konservativen Strukturen ihrer Interpreten bzw. Mitwirkenden wie die an unserem Gegenstand zu beobachtende Neubelebung des religiösen Sanskritrepertoires lediglich die kritiklose Bestätigung der uralten Hindu-Ordnung („Sanatana Dharma“), wenn auch in neuem Gewand, impliziert.

Obwohl also praxisnah entstanden, ist Jasrajs Aufnahme formal durchdacht, wie man an der Anordnung und Einstudierung der Zwischenspiele erkennt<sup>59</sup>. Ungeplant, willkürlich scheint allerdings die Kombination der drei „Bausteine“ zu sein, da eine regelmäßige Struktur ihrer paarweisen Anordnung nur teilweise erkennbar ist: in den Strophenpaaren 3+4, 7+8, 9+10, 11+12 und 13+14. **Vermutlich ist** auch bei Pandit Jasraj, wie bei den anderen indischen Beispielen, **die eigentliche Rezitationsmelodie kein objektives Strukturelement**.

Die Coda ab 9'50 ist eine wiederholt gesungene 1-2stimmige Dreiklangsbrechung auf die heilige Silbe „Om“ mit „gloriosen“, d.h. kitschigen elektronischen Begleitsounds (Becken, accellerierende Tablarhythmik etc.) und kommt zweifellos dem durchschnittlichen Geschmack religiöser Hindus entgegen.

---

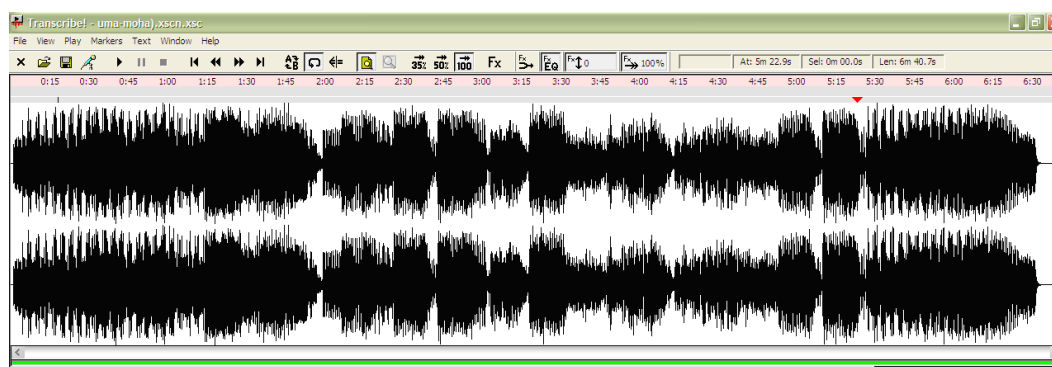
<sup>59</sup> Auch die Tonbeispiele 9, 11-13 haben Zwischenspiele integriert.



**12** Das nächste Tonbeispiel ist eine formal freie und musikalisch noch abwechslungsreichere Komposition von Uma Mohan, einem Sänger der bereits viele Stotras unterschiedlich mit Stimmen, Instrumenten und Elektronik vertont und auf CDs aufgenommen hat.



Das komplette Spektrum des 6,5-minütigen Stückes (aus seinem Album „Divine Chants of Shiva“) zeigt wie es aus klanglich verschiedenen Abschnitten besteht. Die erste und letzte Minute (0'00-1'14 und 5'27-6'30) sind musikalisch nahezu gleich, sie haben denselben Hintergrundsound und dieselbe Rezitationsmelodie, was man am enger gezackten Spektrum auch optisch sieht.



Tonbeispiel 17 : Śivatāṇḍava-Stotra – Uma Mohan

Mit diesem formalen „Rahmen“ gibt es nun 5 größere Abschnitte, verbunden durch kurze Überleitungen - alle Asterixe \* deuten einen „leeren“ Übergangstakt an :

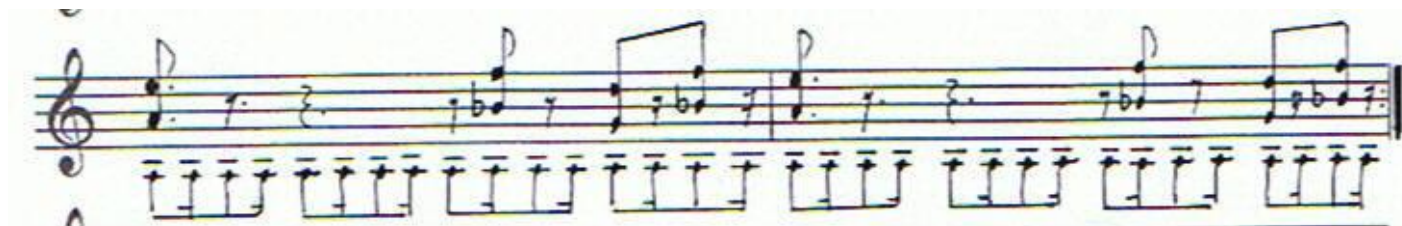
1 2 **** 3 4 **	Om namah Śivāyā...	5 6 7 8	****	9 10	****	11 12 13 14
12 sek.	Sadā Śivam Bhajānyaham		OM 12 sek.		OM 12 sek.	
0'30 – 1'53	1'53 – 2'26	2'26 – 3'32		3'44 – 4'40		4'53 – 6'25

Dreimal werden zwei Strophen zusammengefasst d.h. unmittelbar nacheinander gesungen:  
1+2, 3+4, 9+10 - die 9. und 10. in halbem Tempo rezitiert -, und zweimal vier: 5-8, 11-14.

Das Grundtempo ist dasselbe wie bei den unbegleiteten Rezitationen der Tonbeispiele 2 und 3  
ca. ♩ = 144 ! Kein komponiertes Beispiel war bisher so schnell : Wie gelingt Uma Mohan  
die Koordination mit Rhythmus und Klängen ? Lag nicht bereits die Schlussfolgerung nahe,  
dass mit komplizierterer musikalischer Vertonung das Rezitationstempo langsamer wird (da  
die anderen Beispiele alle bei ♩ = ca.120 M.M. lagen) ?

Nun, einerseits ist die Gruppe indischer Sängerinnen hier professionell trainiert, andererseits  
die Melodie simpel gehalten, mit häufigen Tonrepetitionen, im Tonumfang zunächst einer  
Quart, später bis zur Sext und Septime. Der Grundton „a“ ist meines Erachtens wieder zu tief  
gewählt, immerhin ist es ein Zufall, dass beide New-Age-inspirierte Vertonungen mit  
Frauenstimmen (die vielleicht generell auf Hörer einen stärken *appeal* haben) arrangiert und  
auf demselben Grundton gehalten sind.

Gleich in der instrumentalen Einleitung erscheint das oft wiederkehrende Hintergrundmotiv



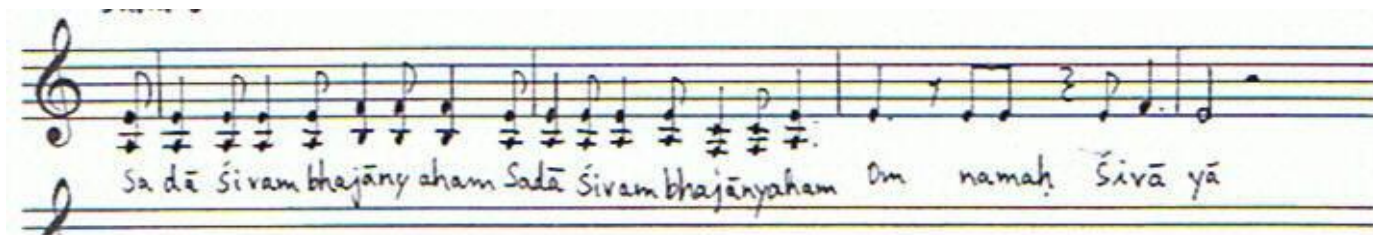
Die ersten 3 Strophen bauen sich wie folgt auf (die vierte ist nahezu ident mit der ersten) :



Frappierende Reminiszenzen an europäisches Quintorganum aus der Epoche sich emanzipierender Monodie bieten hier die kurzen Passagen in denen eine zweite Frauenstimme Quintparallelen (3. Zeile) bzw. über liegendem Grundton (5. Zeile) singt. Ist dieses entlegen-archaische Klangbild bewusst eklektisch eingesetzt oder eine unwillkürliche handwerkliche Regung eines Komponisten, dessen musikalischer Tradition Polyphonie genuin fremd war ?

Zweifellos absichtlich wird der Tonvorrat des Rāga Bhairava („der Furchterregende“) benutzt. Die gelbe Farbe des Strukturschemas (weiter oben) zeigt die beiden langsamen Abschnitte 2 und 4 : eine sehr wirkungsvolle musikalische Hervorhebung, und formal stimmig alternierend mit den schnellen Abschnitten 1,3 und 5 - wobei das  $\text{M}$  & Metrum stets gleich bleibt.

So wird im 2. Abschnitt (dessen Worte nicht zum eigentlichen Stotratext gehören) die Quintparallele auch in langsamem Tempo ausgekostet, bei Min. 02'00 :



Die Rezitationsmelodie der onomatopoetischen Verse 9 und 10 ähnelt derjenigen des 3. Śloka, erweitert den Tonraum aber bis zur oberen Oktave. Dieses Phänomen allmählicher Einführung aller Intervalle des Ragas ist aus dem *Aalap* der Kunstmusik bekannt : die verschiedenen Töne des Modus werden so lange der Reihe nach in ihren Beziehungen und Schattierungen eingeführt, bis die obere Oktave des Grundtons als lösende Befreiung musikalischer Spannung erreicht wird.



Eine letzte Besonderheit ist die 7. Strophe, in der ein neues „Thema“ in Moll angesungen wird, genau in der Mitte der formalen Struktur - siehe Schema oben (beim vorangegangenen Beispiel der CD „Sacred Chants I“ war ebenfalls im *mittleren* Zwischenspiel eine Melodie in „Moll“ eingefügt worden). Es ist mit d-moll harmonisiert (ab Min. 03'02), zwei der acht Takte sind gar (zweistimmig) in Terzen gesetzt, eine einzigartige Stelle in diesem quintbetonten Stück. Es ist also ein neuer zufälliger Zusammenhang der beiden durchkomponierten Tonbeispiele 15 und 16, dass sie zu einer symmetrischen Form neigen und sich dies an der entscheidenden Stelle in der Wahl der Harmonie bzw. Modi widerspiegelt.



**13** Pandit Hari Nath präsentiert auf seiner CD „Shiva Tandava“ aus dem Jahr 2008 das Stotra professionell durchdacht. Im Vorspiel erklingen über dem Grundton cis zunächst Tabla, Flöte, Wind- und Wetter-Klänge. Dann (bei 00’32-00’43) singen Frauen- und Männerstimmen abwechselnd das Schiwa-Mantra in Quintparallelen :



worauf dann im Hauptteil Hari Nath die Strophen paarweise vorträgt - wie auch die Interpreten der drei vorangegangenen Beispiele.



Tonbeispiel 18 : *Śivatāṇḍava-Stotra – Hari Nath*

Die jeweils erste Strophe eines Strophenpaares folgt dieser einfachen Melodie mit ausgeprägtem Grundtonbezug :



Die letzten 8 Silben, die aufgrund der prosodischen Untergliederung des Versmaßes oft ein Kompositum bilden, werden echoartig von Frauenstimmen wiederholt.



Die jeweils zweite Strophe, der „Nachsatz“, steigt bis zur oberen Sexte auf und kehrt in Sekundschritten zum Grundton zurück (die Intervalle am Ende des 2. Taktes sind nur annähernd wiederzugeben) :



Die letzten 8 Silben werden auch hier vom „Frauenchor“ repetiert :



Der Nachsatz wird fast immer wie oben notiert gesungen, bei den Strophen 10 und 12 (min. 05'20 und 06'13 der Aufnahme) erscheint eine leichte melodische Abweichung :



wobei die Tonhöhen des 2. Taktes sehr labil und nicht eindeutig zu transkribieren sind.

Warum in dem sonst geregelten Stück diese Variation an einer Stelle, wo besondere Textausdeutung nicht in Betracht kommt ? – Ich sehe es stellvertretend für ähnliche Passagen in anderen Beispielen, bei denen geringfügige Varianten der Tonhöhe oder Tonstufe nicht erwähnt wurden, als Indiz für die Unwillkürlichkeiten, die einer rezitativen Tongebung genuin eigen sind. Was manchem Beobachter schnell als gesangliche Phrase erscheinen mag, ist vielleicht im indischen Verständnis noch gar keine Musik...

Wesentlich ist (für das an europäischer Klassik geschulte Ohr) aber die **formale Homogenität von Vor- und Nachsatz !**

Darf man, nach der Betrachtung so vieler Beispiele indischer Vertonungen, nicht auch für dieses einheimische Genre von „klassischer Melodieführung“ sprechen ? Oder ist die u.a. durch die Viertaktigkeit bedingte strukturelle Ähnlichkeit mit westlicher Tradition hier vielleicht nur ein Zufall – weil nämlich das dem vorliegenden Stotra zugrunde liegende Versmaß 16 Silben zählt ? Auch das Acyutāṣṭakam hatte mit dem 12silbigen Versmaß den Bezug zur Vierteilung: habe ich mich bei der Auswahl der Stotras hier unbewusst voreingenommen entschieden ? Würde ein ungerader Versfuß denn in unregelmäßigen Takteinheiten rezitiert werden ?

Die musikalische Analyse des Dakṣināmūrtistotrams mit 19 Silben wird die Neigung zur geradtaktigen Melodiebildung bestätigen.

Auch der folgende Aspekt dieser Komposition von Hari Nath belegt eine inhärente formale Regelmäßigkeit.

Es wird ja nach jedem Strofenpaar ein kurzes Zwischenspiel von Flöte und Sitar eingeschoben. Das Stück kennt zwei verschiedene Zwischenspiele, das erste **Z** vier Takte,



das zweite **Z** zwei Takte lang :



Diese zwei wechseln sich im Verlauf der Komposition ab, ähnlich wie bei Pandit Jasraj, Amitabh und Balasubrahmanyam :

<b>Vorspiel</b>	1	2	<b>Z</b>	3	4	<b>Z</b>	5	6	<b>Z</b>	7	8	<b>Z</b>	9	10	<b>Z</b>	11	12	<b>Z</b>	13	14	<b>Phalaśrutiḥ</b>
Om namah Śivāyaḥ 3×																					Om namah Śivāyaḥ 1×

Das ruhig gehaltene Phalaśrutiḥ kreist melodisch zunächst um den Grundton (mit unterer und oberer Wechselnote), dann wird ein Spannungsbogen erreicht indem die Quarte angesungen wird, worauf die Melodie wieder stufenweise zur Finalis sinkt :



Auch in diesem Abgesang entdecken wir wieder eine sehr einfache, organische Phrasenbildung, die ihrem Wesen nach mit Mozart und Brahms verwandt ist.

Diese gewagte Behauptung sehe man im Lichte der Ergebnisse eines Fritz Staal, der die Gesetzmäßigkeiten eines viel originaleren indischen Genres, nämlich der Weden, in jahrelanger Feldforschung untersucht und dann gezielt Vergleiche mit Kompositionen europäischer Klassik formuliert. Wahrscheinlich sind seine Schlussfolgerungen für die meisten Leser zu provokant um richtig zu sein, und sein gut amerikanischer Empirismus stößt in Fragen des Stils sicherlich schnell an Grenzen. Trotzdem lässt sich, auch wenn alle diese neumodischen Stotra-Aufnahmen unter westlichem Einfluss entstanden sind, eine elementare indoeuropäische Verwandtschaft der musikalischen Formgebung nicht leugnen.

Als **grundlegend für diese Gemeinsamkeit** erweisen sich die beiden schon in meinem Vorwort postulierten Strukturaspekte : **die Einteilung der Oktave in 7 Stufen** und **der melodische Grundtonbezug**. Als drittes kündigt sich, wenn man unsere Stotra-Kompositionen im zeitgenössischen Umfeld populärer Hindi-Musik reflektiert (→ Bollywood) auch die Präponderanz der *Durtonleiter* an.

**14** Eine frappierende Durdreiklangs-Melodik bietet selbst die zum gegenwärtigen Zeitpunkt schon recht „alte“ Stotra-Aufnahme von 1983, die Prof. Bühnemann in Poona - bei einem ansonsten ihrem Bericht nach unbefriedigenden Studienaufenthalt - vom Radio aufnahm:





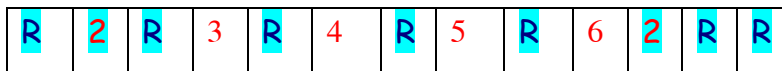
### Tonbeispiel 19 : Śivatāṇḍava-Stotra - Rāmdās Kāmāth<sup>60</sup>

(Radiomitschnitt aus Poona von 1983 – Tabla- und Sarangspieler unbekannt)

Diese Aufnahme unterscheidet sich nicht nur unmittelbar durch mehr Frische und Lebendigkeit, sie ist auch formal ganz spontan. Es werden nämlich nur 5 Strophen gesungen (die Nummern 2-6 der heutigen Editionen des Textes), und vor dem Beginn jeder einzelnen Strophe singt der Interpret den ersten Halbvers der zweiten Strophe als *Refrain* ! Nämlich auf diese Melodie :



Symbolisieren wir diesen Halbvers – es sind die Worte „Jatakatahasambhrama bhramanilimpanirjhari vilolavichivalarivirajamanamurdhani“ – mit **R**, dann ist das Gesamtschema



Die Strophe 2 ist deshalb blau markiert weil deren erster Halbvers mit dem Refrain identisch ist

Es resultiert eine veritable *Rondoform* mit Refrainwiederholungen am Beginn und Ende.

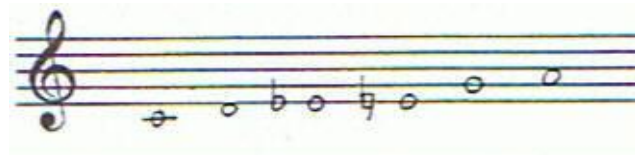
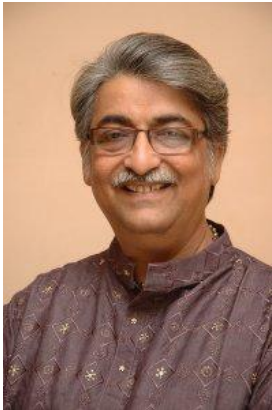
Die Melodie der ausgesungenen Strophen geht wie folgt.



<sup>60</sup> Über diesen Musiker konnte ich nichts herausfinden außer dass er am 21.12. 1984 mit Neelakshi Juvekar und vier weiteren Musikern (vermutlich) in Kalkutta aufgenommen wurde (im Rahmen des Natya Sangeet Gangotri)

Die Phrase beginnt auf der Quinte und endet auf der Finalis. Wie beim Phalaśrutiḥ des vorhergehenden Beispiels (2008) und vielen anderen bereits betrachteten Phrasen ergibt sich **der melodische Höhepunkt** (hier Terz/Quint der oberen Oktave) **genau in der Mitte des Verses**.

## 15 Eine ungewöhnliche Skala liegt der Interpretation von Ashit Deśai zu Grunde.



Einmal nicht der Tonvorrat des Raga Bhairavi und keine Durtonleiter. Im klassischen indischen Stil sind Ragas mit großer *und* kleiner Terz selten und gehören eher zum leichten Genre. Das Śivatāṇḍava-Stotra ist aber literarisch keine leichte Kost, denn es beschreibt die Gottheit auch in ihren bedrohlichen, unberechenbaren Aspekten. Die melodischen Reibungen beider Terzen in dieser Aufnahme evozieren hier auch mehr eine „unheimliche“ Stimmung, wobei die kleine Terz die wichtigere ist (siehe die melodische Klimax – auch die Tabla ist auf „es“ gestimmt).



Tonbeispiel 20 *Śivatāṇḍava-Stotra* – Ashit Deśai



Die Gliederung des Textes entspricht dem üblichen Muster : **jeweils zwei Strophen sind melodisch zusammengefasst.**

Jedoch erklingt bei Deśai nach jeder einzelnen Strophe ein eintaktiges Zwischenspiel zum Luftholen. Davon gibt es wieder zwei verschiedene, im Verlauf der Hymne sich stets abwechselnd :

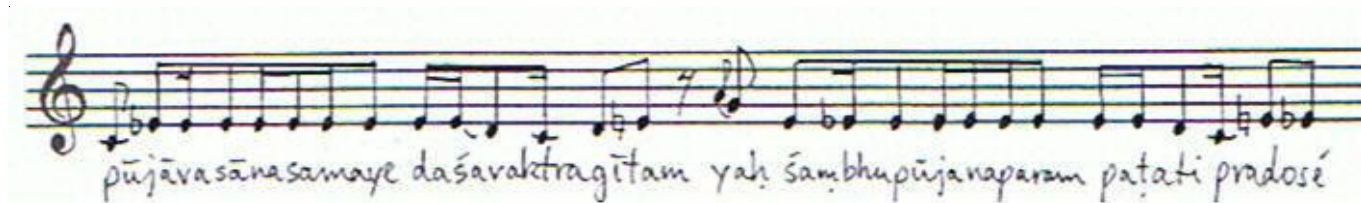


Das Formschema mit den Elementen Strophe 1 **S**, Strophe 2 **S**, Zwischenspiel Sitar **Z** bzw. Flöte **Z** sieht dann optisch dergestalt aus :

Vorspiel	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>S</b>	<b>S</b>	<b>Z</b>	<b>Z</b>	<b>Z</b>	Phalaśrutih
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-------------

Das im Vergleich zum Hauptteil verlangsamte Phalaśrutih (ab 05'41) wird ungewöhnlicherweise rhythmisch fließend und auf der kleinen Terz deklamiert. Die Dominanz der kleinen Terz als Rezitationston erinnert an hypodorische Gesänge.

Ich gebe nur den ersten Halbvers wieder, da der zweite ident gesungen wird



Auch in dieser kurzen Phrase ist eine auf Vorder- und Nachsatz beruhende Melodiebildung mit Klimax in der „geometrischen“ Mitte unverkennbar.

**16** Śruti Sadolikar ist aufgrund ihres ganz besonderen Timbres und ihrer fundierten traditionellen Ausbildung eine international berühmte Sangeet-Sängerin. Nach einer großen künstlerischen Karriere ist sie nun Vizekanzlerin des national bedeutenden Bhatkhande-Konsevatoriums in Lucknow.<sup>61</sup>



Tonbeispiel 21 *Śivatāṇḍava-Stotra* – Shruti Sadolikar

Ihr Grundton ist „cis“, die Begleitinstrumente Tanpura, Santur und Flöte schaffen mit mixolydischen Skalentönen einen irisierenden Klangteppich. Die Strophen 1,2, 5,6, 9,10 folgen dieser Linie :



<sup>61</sup> Als solche konnte sie mir auf eine seriöse e-mail-Anfrage zu Ihrer Aufnahme wohl auch nicht antworten...



Der Ambitus geht über dem Grundton nur eine Quart hinauf, unterschreitet ihn aber um eine Quint, wenn nicht gar Sexte (die Tonhöhen sind hier ungenau). Wollte man Kirchentonarten zum Vergleich bemühen, würde der beobachtete Tonvorrat einen hypomixolydischen Modus repräsentieren. Die ungewöhnlich tiefe Lage dieser Interpretation hat sich durch Frau Sadolikars persönlichen Stimmtypus („Alt“) wahrscheinlich „von selbst“ ergeben. Allgemein hat man ja bei den bisher betrachteten Beispielen den Eindruck, daß **die Wahl der Melodie sowie von Stimmlage und Ambitus dem Sänger nicht stets bewusst oder fest geplant ist** sondern sich mehr improvisatorisch ergibt.

Die Strophen 3,4, 7,8, 11,12 sind musikalisch wie ein Nachsatz zum Vorhergehenden, die Phrase erreicht die obere Quinte als melodischen Höhepunkt im Takt 3, in der Binnenstruktur an der Stelle des goldenen Schnitts (5:8 der Gesamtlänge) :



Die Strophe wirkt in sich und als Pendant zur vorhergehenden organisch entwickelt, „stimmig“ konzipiert; wiewohl die erwähnten Symmetrien und Regelmäßigkeiten mehr intuitive Äußerungen von genialen Musikern als komponierte Vor- und Nachsätze sein dürften.

**17** Hemant Chauhan ist ein populärer Sänger aus Gujarat (gehört also für einen „echten“ Inder zu den Leuten „aus der Provinz“ – was sich boshafter Weise an leichten Schwächen in der Aussprache der Konsonanten bemerken lässt).



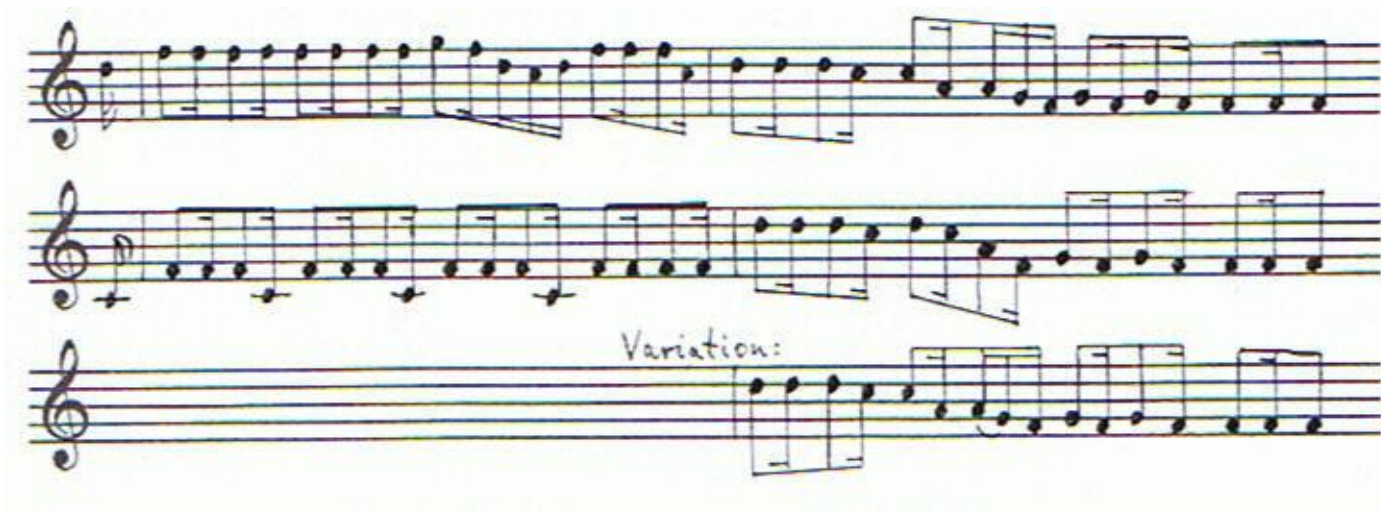
Tonbeispiel 22 *Śivatāṇḍava-Stotra* – Hemant Chauhan



Seiner Stimme fehlen Charme und Individualität, die kompositorische Gestaltung des Stotras ist so einfallslos wie bei Amitābh, da dieselbe 4-taktige Melodie 14 mal unverändert gesungen wird – in hoher Tenorlage und mit einer pentatonischen Leiter (auf „f“).

Immerhin ist das instrumentale Vorspiel ausführlicher, verstärkt jedoch den insgesamt naiven, oberflächlichen Charakter seiner Interpretation.

Dominant ist gleich zu Beginn der Grundton, in oberer und mittlerer Oktave, wodurch die Phrase eingängig wird.



Jedenfalls ist auch seine kompositorische Struktur ebenmäßig, da sowohl die einzelnen Takte sich zueinander wie Vorder- und Nachsatz verhalten (1 zu 2, 3 zu 4) als auch die Taktpaare 1-2 und 3-4.

18 Rameshbhai Oza ist eine bekannte religiöse Persönlichkeit – wenn auch kein Guru, so



doch Sanskrit- bzw. hinduistischer Gelehrter.

Da er als „Pūjya“ bezeichnet wird (jemand der die heilige Opferzeremonie durchführt) muss er der Brahmanenkaste angehören; er hat einen Krischna geweihten Tempel erbaut und scharf durch missionarische Aktivitäten (Gründung religiöser Einrichtungen etc.) viele Gläubige um sich. Es liegen eine Reihe von Aufnahmen (Stotras, Interviews, Satsangs) vor, die auch auf youtube zu sehen sind.



#### Tonbeispiel 23 *Śivatāṇḍava-Stotra* – Rameshbhai Oza

Strophenpaare mit ihren 4 Halbversen bilden auch bei ihm eine musikalische Phrase - man darf wieder von Vor- und Nachsatz sprechen - die im Verlauf der Aufnahme sieben Mal wiederholt wird :



Ein Takt hat hier nicht wie sonst 8 sondern 10 metrische Einheiten

Vereinzelt erscheinen kleine Varianten in der jeweilig zweiten Strophe eines Paares, wie zum

Beispiel :



Die Ziffern bezeichnen die Textstrophen, die im 1. bzw. 2. Takt vom oben notierten Modell abweichen.

Zu Beginn (in den ersten 16 Sekunden) des Clips hört man schlicht den Titel des Preislieds auf dem Grundton „es“ gesungen – dann erst beginnt mit den schnellen Tablarhythmen die Rezitation.

Merkwürdig ist bei diesem Beispiel, dass die Quint über der Finalis der eigentliche Rezitationsgrundton zu sein scheint (vor allem da sie durch die auftaktige untere Quart angesungen wird). Welche Skala hat eine solche Charakteristik? Ist sich Rameshbhai dieser Problematik wohl bewusst? –

Im Grunde reiht sich dieses Beispiel mühelos in die anderen, bei denen auf dem „Tenor“ rezitiert wird. Nur beginnt Rameshbhais Psalmodie ungewöhnlicherweise nicht auf dem Grundton bzw. mit einer von diesem aufsteigenden Anfangsfloskel (*Initium*) sondern singt unmittelbar die Reperkussa an. Die Schlusskadenz hinunter zum „es“ wirkt daher überraschend.

Insofern unterscheidet sich die Phrase analytisch vom Thema des Amitabh, trotzdem das Hauptmotiv gleich ist (vgl. Tonbeispiel 10):



Hier ist der Schlusston nicht der Grundton! Der Grundton ist „b“.

Das „Zwischenspiel“ erklingt jeweils vor einem Strophenpaar und hat zwei Motive, die von Sitar und Flöte abwechselnd gespielt werden:





Der Ton „des“ auf 1. und 3. Zählzeit dominiert : ein neuer tonaler Schwerpunkt wird suggeriert. Spätestens hier wird hörbar, dass es sich um eine pentatonische Leiter handelt – daher auch die Ambivalenz des Grundtons - die das Stück interessanter macht als es ist...

## 6. *Erstes Resümee*

Zusammenfassend kann nach Betrachtung des *Acyutāṣṭakam* und *Śivatāṇḍava-Stotra* in verschiedenen Beispielen Folgendes resümiert werden :

- Laienstimmen ohne Instrumentalbegleitung fehlt die Stimmkontrolle, die Tonfrequenzen eines Modus konstant zu halten.
- Bei regelmäßigen Versmaßen wird die Rezitation in Vierertakten wiedergegeben.
- Schwere Silben werden (entsprechend den Regeln des Sanskritalphabets) allgemein doppelt so lang wie leichte rezitiert, bei musikalisch fortgeschrittener Elaboration gelegentlich als Ligaturen gesungen.
- Traditionelle unbegleitete Rezitation von Laien ist musikalisch einfach und variationslos strukturiert.
- Verschiedene Rezitatoren neigen dazu, beim selben Gedicht ein bestimmtes mittleres Tempo zu wählen, Strophen paarweise und in melodisch abgerundeten Phrasen zu singen.
- Der Modus einer Komposition bleibt konstant, die Grundtonfrequenz ist individuell verschieden. Der Ambitus richtet sich nach der Stimmlage.
- Die Vertonungen indischer Musiker verwenden mehr traditionelle Sounds (besonders durchgehende Trommelbegleitung), sind im Detail variationsreicher und formal eher einfach strukturiert - Vertonungen im westlichen Stil sind öfter harmonisiert und musikalisch „effizienter“.
- Vor- und Zwischenspiele sind lebhaft, abwechslungsreich strukturiert und verwenden meistens Tabla-, Sitar- und Flötenklänge, seltener auch Shehnai und Muschelhorn.
- Die aus europäischen monodischen Gesängen (gregorianischer Choral) bekannten Elemente *Finalis* und *Reperkussa* finden sich in derselben Funktion und Anwendung (Grund- und Rezitationston) wieder.

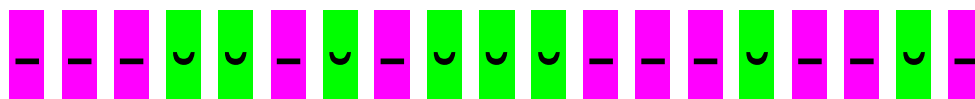
## 7. “Psalm auf den Südwärts Gerichteten“

Das sprachlich konsistente *Dakṣinamūrti-Stotra* ist in philosophisch tiefgründigem Stil verfasst, lässt vieldeutige Interpretationen zu und hat doch einen Refrain, der unverändert am Schluß jedes der 10 Verse steht und echte Devotion gegenüber „Lord Shiva“ ausdrückt :

Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye – “Ich verbeuge mich vor diesem edlen Guru, als Inkarnation des Herrn *Dakṣina*“.

Man spricht dieser kurzen und inhaltsvollen „Hymne“ Śankaras große spirituelle Kraft zu. Die Erscheinung Shiwas ist hier die eines jungen Asketen, der, als Weltenlehrer im Himalaya sitzend, eine Schar älterer Schüler um sich hat und mit dem Gesicht Richtung Süden („Dakṣina“) schaut. Er vermittelt so auf geheimnisvolle Weise das mystische Wissen um die Welt und das Ich.

Das zugrunde liegende Versmaß mit 19 Silben heißt *Śārdulavikrīḍita* und hat eine unregelmäßige Abfolge leichter und schwerer Silben :



Ein Vers besteht aus vier solcher Folgen; das *Dakṣinamūrti-Stotra* hat 10 Verse.

Die Tonbeispiele dieses Kapitels sind im Vergleich zum energischen *Tāṇḍava-Stotra* im Allgemeinen ruhiger, behutsamer und im Bewusstsein des sublimen Inhalts interpretiert und eignen sich dazu, nach anderen Aspekten der kunstvollen Stotra-Rezitation zu suchen.

1 Als erste der aus dem Internet gefischten Kompositionen möchte ich eine Wiedergabe vorstellen, die sich durch ihre Beschränkung auf die drei wedischen Rezitationstöne und Tanpura-Bordunbegleitung bewusst traditionell gibt. Es ist Nishantala Surya Prakash Rao, der viele Stotras, auch mit Instrumentalbegleitung auf CDs veröffentlicht hat.



Tonbeispiel 24 *Dakṣinamūrti-Stotra* – N.S. Prakash Rao



Wenn er singt, klingt seine Stimme viel weicher als in dieser und in ähnlichen Aufnahmen, in denen er den weihevollen Duktus der Wedarezitation imitiert.

Die Strophen werden motivisch alle etwa „gleich“ gesungen - nur kurz unterbrochen durch einen synthetischen Glissando-Klang -, und doch sind die Tonstufen nie exakt identisch. Zur Anschauung dieser kleinen unwillkürlichen Differenzen habe ich 2 Strophen transkribiert.

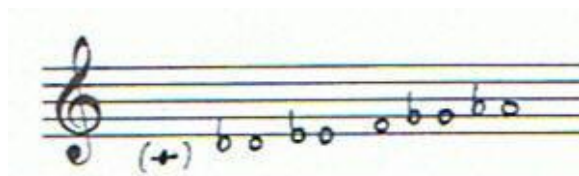


Gleiche Tonstufen sind jedoch am Beginn und Ende jeder Phrase deutlich zu erkennen, und sie gliedern auch die Halbverse in sich derart, dass der melodische „Höhe“punkt, die obere Sekunde, genau in der Mitte derselben Spannung erzeugt.

Während bei den in der Rezitation ähnlich klingenden *wedischen* Texten die Tonhöhe jeder Silbe genau festgelegt ist, verlangt diese weit mehr als 1000 Jahre später entstandene Hymne keineswegs eine so engräumige Deklamation auf drei Tonstufen. Immerhin fördert es die Konzentration auf den Inhalt enorm, auf musikalische Mittel zu verzichten<sup>62</sup>; insofern ist diese Interpretation des Autors Absicht dienlicher als später folgende Klangbeispiele.

Von den in diesem Kapitel behandelten acht Sängern ist Prakash Rao der einzige, der das dem Gedicht vorangehende 11silbige *Śāntipāṭh*, eine meditative Benediktion für den Hörer bzw. Leser, vorträgt. Er zeigt damit Respekt vor dem Werk und stellt die inhaltliche Vermittlung in den Vordergrund.

2 Vom zur Chinmaya Mission gehörenden Swami Brahmananda ist auf der Website [www.astrojyoti.com](http://www.astrojyoti.com) eine ebenfalls devote, sehr dezent begleitete Wiedergabe mit auf den Ambitus einer Quinte begrenztem Tonvorrat zu hören.



Den *Śāntipāṭh* bezieht er nicht mit ein, wohl aber traditionell mit dem Dakṣinamūrtistotra überlieferte Preisverse von ebenbürtiger sprachlicher Qualität, wobei mir nicht evident ist, ob sie auch von Śankara stammen.

Zu Beginn seiner Aufnahme singt er so sieben Verse unterschiedlicher Länge (die schönsten von ihnen im 17silbigen *Maṇḍākrāntam*-Versmaß), von denen die Internetseite (versehentlich nur) die ersten fünf in Umschrift wiedergibt (die Verbwurzel „vand“ bedeutet loben, preisen) :

<sup>62</sup> Beim Gedanken an die puritanische Klanglichkeit der monodischen Wedarezitation drängt sich noch einmal der Vergleich mit dem Koran auf, besonders da die Umstände der göttlichen Offenbarung und oralen wie schriftlichen Überlieferung so vergleichbar sind : dieser *darf* nicht musikalisch begleitet werden...

### Vandana Verses

- 1 Maunavyakhyaprakatitaparabrahmatattvam yuvanam  
Varshishtante vasadrishiganairavritam brahmanishthai |  
Acharyendram karakalitachinmudramanandarupam  
Svatmaramam muditavadanam daxinamurtimide ||
- 2 Vatavitapisamipe bhumibhage nishannam  
Sakalamunijananam gyanadataramarat |  
Tribhuvanagurumisham daxinamurtidevam  
Jananamaranaduhkhachchedadaxam namami ||
- 3 Chitram vatatarormule vriddah shishya gururyuva |  
Gurostu maunam vyakhyanam shishyastu chhinnasamshayah ||
- 4 Nidhaye sarvavidyanam bhishaje bhavaroginam |  
Gurave sarvalokanam daxinamurtaye namah ||
- 5 Om namah pranavarthaya shuddagyanaikamurtaye |  
Nirmalaya prashantaya daxinamurtaye namah ||



### Tonbeispiel 25 Dakṣināmūrti-Stotra – Swami Brahmananda

Seine freie motivische Improvisation dieser einleitenden Verse unterscheidet sich ihrem Wesen nach nicht von der regelmäßigen Deklamation der 10 Strophen (ab Min. 2'59), denen folgende Melodie gleich bleibend zugrunde liegt.





Die Fünfliniennotation stößt hier an ihre Grenzen: ungefähr ist es aber die Weise, die Brahmananda in allen 10 Strophen singt; stabil sind die Ecktöne der Halbverse und insbesondere der Refrain (letzte Zeile).

Die große Terz über dem ständig präsenten Grundton „des“ ist das dominierende Intervall und wird in den fast identischen Zeilen 1 und 3 markant gleich durch den ersten Quartvorhalt etabliert; der Grundton ist schwächer ausgeprägt, die musikalische Spannung lebt vom häufigen Ondolieren zwischen Terz (f) und Sekunde (es).

Die Binnenstruktur der ganzen oben repräsentativ wiedergegebenen Strophe ist **A B A C**. Durch das Fehlen aufdringlicher Zwischenspiele bleibt die Gesamtstruktur einfach; die Sparsamkeit der Mittel harmoniert indessen mit dem emotional überzeugenden Stimmtimbre des Swamis und dient letztlich dem zu transportierenden Text – nicht der Musikindustrie.

**3** In einem Videoclip der Seite „youtube“ ohne Herkunftsangabe<sup>63</sup> singt die junge



karnatische Sängerin „Saindhavi“ das Dakshinamurty-Stotra.

Dem Crossover-Geschmack des unbekannten Komponisten entsprechend ist das Haupt-Begleitinstrument das MIDI-Keyboard, wobei er nicht-indische Klänge wie Gitarre und Ethno-Perkussionsinstrumente als Begleitung einsetzt, neben weiteren synthetischen Sounds. Eine ebenfalls aus Südindien stammende Playbacksängerin, Gayatri Ashokan, singt im Refrain einen „Kontrapunkt“ dazu.

Das halbminütige Vorspiel beginnt mit dem Grundton E, über dem die Gitarre innerhalb von 3 Takten den „Modus“ des Stückes etabliert :



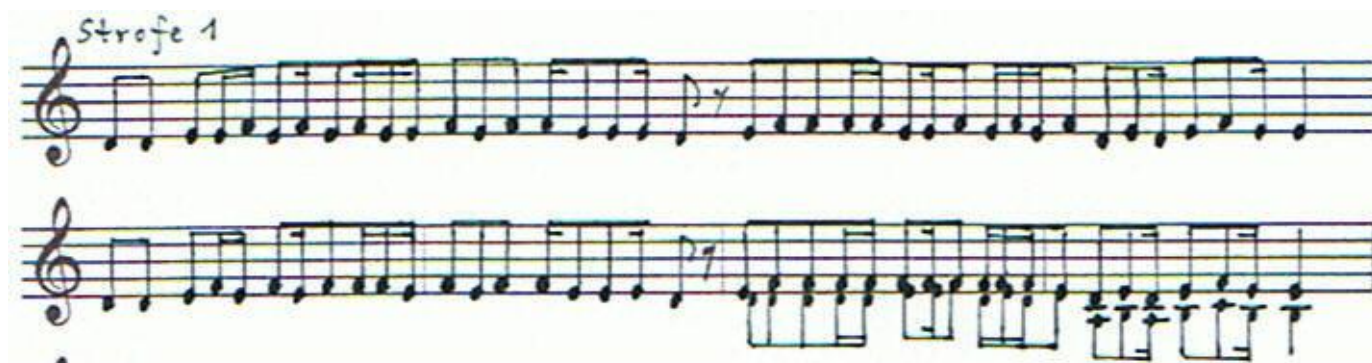
<sup>63</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=q2nDDapB7Sc&feature=related> am 1<sup>7</sup>.5.2010





### Tonbeispiel 26 *Dakṣinamūrti-Stotra* – Saindhavi & Gayatri

Überraschenderweise verzichtet die später einsetzende Rezitation von Frau Saindhavi aber auf jegliche Melodik und verwendet nur jene drei Tonstufen, auf die sich auch Prakash Rao beschränkt.



Allein geschieht dies bei ihrem Vortrag wohl nicht aus persönlichem Purismus, denn dieses Stück ist nicht von ihr komponiert, sondern wahrscheinlich von Stephen Devassy (wenn auch nicht Note für Note), der gezielt abwechslungsreich instrumentiert.

Eine gründliche Durchsicht dieser aus 4 mal 19 Silben bestehenden Vertonung mit ihren intervallischen Schwerpunkten und Unregelmäßigkeiten (auch im Vergleich zur 2. Strophe unten !) erhellt nicht nur die natürliche Schönheit und Eleganz dieser Prosodie (und ihrer sanglichen Ausführung durch eine weiche Frauenstimme), sondern auch die formale Binnengliederung. Ein Halbvers (oben: eine Zeile) hat wieder einen inhärenten motivischen Spannungsbogen, der durch den steten Wechsel von Prim („e“) und oberer kleiner Sekunde erzeugt wird. Der Halbschluss auf dem „d“ in der Mitte der Phrase verlangt nach einer zum Grundton zielenden Fortsetzung. Der lösende Schlusston wird aber nur auf dem „Umweg“ über das „f“ erreicht.<sup>64</sup>

Der motivisch monotonen Deklamation liegt ein harmonisches Pendel zugrunde, der ständigen Wechsel von E<sup>♮</sup> und d<sup>♮</sup> über den Basstönen E und F. Zugleich mit der lebhaften Rhythmisierung ist damit ein ansprechender Klangteppich gelegt, in den sich die Textmelodie reibungslos einfügt.

<sup>64</sup> Dass das Versmaß jedoch durch allzu gleichförmige Notenwerte für lange und kurze Silben rhythmisch in einen 4/4 – Takt eingezwängt wird - dazu in schnellem Tempo - dient lediglich der Eingängigkeit und Virtuosität und darf nicht mit Musik verwechselt werden.

Vergleicht man die einzelnen Silben mit den Tonstufen, auf welche sie gesungen werden, wird man leicht der Regellosigkeit im Einzelnen gewahr, aber auch der unwillkürlichen Kongruenzen – so sind wieder die ersten und letzten drei Silben eines Halbverses gleich, wie auch die erste Note (schwere Zählzeit) *jedes* Einzeltaktes.



Die beiden transkribierten Strophen (1&2) wechseln sich im Lauf des Stückes regelmäßig ab, was jedoch nur bei der Zwei- bzw. Dreistimmigkeit des Refrains ins Gewicht fällt.

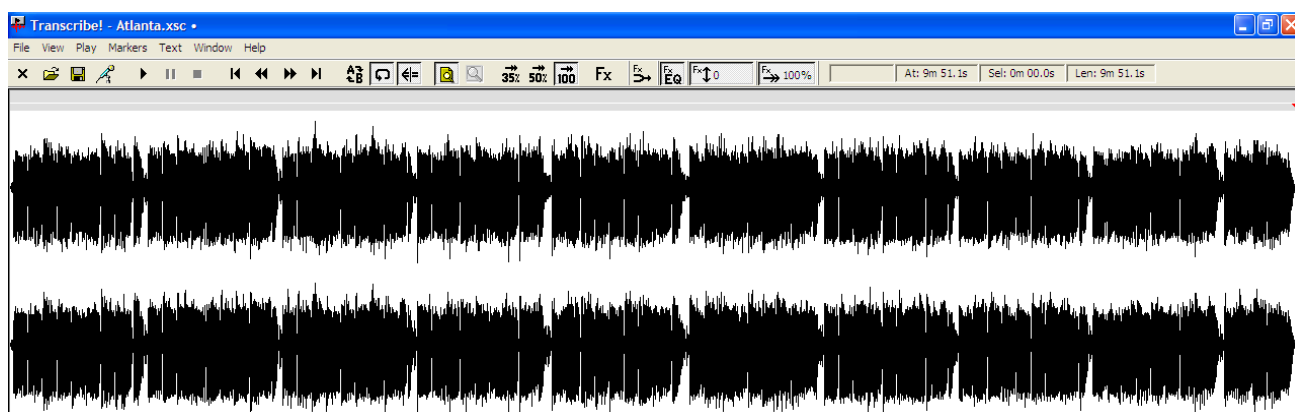
Hier fallen wieder die Quartparallelen auf (vgl. Tonbeispiele 17,18), und man wundert sich über den beiläufigen Stellenwert der Mehrstimmigkeit : diese kurzen Phrasen sind rein ornamental; die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen ist nicht als kompositorisches Prinzip erkannt.

4 Dass ein liegender Grundton nicht immer von einer Tanpura gespielt werden muss,



demonstriert (als einziger) Kavalam Shrikumar, der seinen Gesang auf „d“ fortwährend im Offbeat mit dem Klavier unterlegt. Nur eine leise Zimbel begleitet noch seine Gesangsrezitation, welche die Pausen zwischen den Strophen noch mit Koloraturen schmückt.

Der Gesamteindruck ist eher gleichförmig, im Spektrum erkennt man deutlich die 10 Strophen (die letzte verkürzt) :



### Tonbeispiel 27 *Dakṣinamūrti-Stotra* – Kavalam Srikumar

Zwei Besonderheiten seiner Aufnahme : er singt jeden Vers gleich zweimal nacheinander (außer, unerklärlicherweise, den letzten) und benutzt von Strophe zu Strophe abwechselnd zwei sehr verschiedene Modi :



Alle Intervalle außer Sekunde und Quint sind hier entgegengesetzt.

Er behandelt diese Modi wie Ragas und gleitet behend über die Tonstufen, im *Thumri*-Stil.

Das rhythmische Gerüst bleibt stabil – wie alle anderen Interpreten benutzt leider auch Srikumar bei diesem ungeradsilbigen Stotra einen 4/4 – Takt.

Die 1. Strophe klingt etwa so :





Die Intervallfortschreitungen sind völlig frei, mit gregorianischen Vokabeln lässt sich hier nichts mehr beschreiben. Zweifellos hat Srikumar die melodischen Verläufe aus seiner Intuition geschöpft. Immerhin verraten die Ecktöne „a“ und „d“ beim ersten Durchgang sozusagen die Kerntöne des Ragas (*Vadi* und *Samvadi*), und auch der musikalische „Höhepunkt“ erscheint wieder in der Mitte : den Oktavsprung nach oben zu Beginn von Takt 3.

In der zweiten Strophe finden wir „a“ (die Quinte des Grundtons) als Achse des melodischen Auf und Ab, jedoch in einem anderen Modus. Bei der Wiederholung des Verses (Ende 3. Zeile unten) variiert er die beim ersten Durchgang gesungene Weise :



Keine der 10 Strophen gleicht melodisch der anderen; nur der (oben wiedergegebene) Tonvorrat wechselt wie beschrieben. Die am Ende jeder Strophe folgenden Koloraturen sind (vgl. die auf S. 41 erwähnten Ligaturen) das entscheidende Indiz nicht nur für die überdurchschnittliche musikalische Kompetenz des Rezitators sondern für eine grundsätzlich andere Anschauung des Textes. Er ist mehr Mittel zum selbstdarstellerischen Zweck als Objekt der Verehrung.

5 Dass wiederum Ligaturen allein der Seriosität einer Stotrarezitation nicht schaden zeigt ein alter Mitschnitt aus dem Radio von Puna.



Tonbeispiel 28 a *Dakṣinamūrti-Stotra – Leela Arjunwadkar*

(Radiomitschnitt aus Poona von 1983 – Tabla- und Sarangispieler unbekannt)

Inwieweit *seinerzeit* diese getragene Aufnahme dem herrschenden Geschmack entsprach bzw. als repräsentativ gelten kann entgeht unserem Blick, wäre aber musiksoziologisch nicht ohne Interesse. Ein wichtiges Merkmal dieser Rezitation ist nämlich das *Fehlen eines Metrums*. Das Versmaß kann sich zwangloser, individueller entfalten und bleibt doch nebensächlich : die Konzentration liegt hier auf Sprache und Inhalt der Hymne. Die Melodik ist daher unaufdringlich, bleibt wesentlich im (Quint)Rahmen eines gleich bleibenden Modus und wird schematisch bei allen Strophen - mit kleineren Tonschwankungen beim Vergleich der Einzelstrophen – beibehalten : leider ist die Melodisierung, nicht nur wegen des hohen Rauschanteils der Aufnahme, sondern auch aufgrund der fehlenden Metrik schwer zu transkribieren. Folgendes Abbild bleibt mangelhaft.



Begleitinstrumente sind die Tanpura, die stets den Grundton „d“ und die Quinte „a“ spielt, und das Harmonium, welches die Gesangsphrasen gleichzeitig mitspielt. Erstere ist für die gehobene Gesangkunst unerlässlich, Letzteres für den Vortrag devotionaler Lieder. Damit ist bereits der Rahmen umrissen, in welchen diese (für eine Radioübertragung bestimmte) Wiedergabe einzuordnen ist, und auch die Melodie liegt stilistisch zwischen Kunst- und religiösem Gesang.

Nach der 10. Strophe singt Frau Arjunwadkar den traditionellen Abschlussvers (siehe Anhang) und, nach einem kurzen Innehalten, noch (im Tonbeispiel 28 b ) zwei *Vandana*-Verse, von denen einer dem oben (unter Abschnitt 2, Swami Brahmananda) als Nr. 3 angeführten entspricht. Der Einbezug dieser als geistige Verbeugung vor der Gottheit zu wertenden Dankesverse verleiht der Hymnendarbietung eine größere persönliche Authentizität.<sup>65</sup>

Diese zwei **Abschlussverse** singt Arjunwadkar in einem anderen Raga, mit kleiner Sekunde und kleiner Sexte, sie **heben sich somit formal und emotional vom Stotra ab**; der Ambitus ist größer (eine Oktav) und die Weise ist melodisch frei gehalten. Ähnliche Charakteristika, besonders das Aus-dem-zeitlichen-Rahmen-Fallen des letzten, resümierenden Verses, sind schon bei vorher besprochenen Hymnen beobachtet worden. Interessanterweise offenbart sich also der rein musikalische Ausdruck des Interpreten / der Interpretin im Akzidentellen (den beiläufigen Dankesversen) erst ungehindert. In denjenigen Tonbeispielen dieses Kapitels, denen die „freiwilligen“ *Vandana*-Verse fehlen, vermissen wir daher auch ein Stück Musik, ja die eigentliche rezitatorische Leistung.....

**6** In Kanchi, einer heiligen Stadt in Tamil Nadu, betreibt ein dem großen Śankara verpflichtetes spirituelles Zentrum die Website [www.kamakoti.org](http://www.kamakoti.org) , von welcher die Titel eines hierzulande nicht erhältlichen Albums mit Stotras, genannt „Bhajanamurham 2“, mit etwas Glück heruntergeladen werden können.

Obwohl die Interpreten „Atlanta Bhajan Group“ genannt werden - in der gleichnamigen amerikanischen Stadt konnte ich jedoch (per mail/Internet) keine Hindu-religiöse Singgruppe dieses Namens ausfindig machen - liegt beim Anhören die Vermutung nahe, dass es sich um eine im Tempel von „The Peetham Kamakoti“ in Kanchipuram ansässige Gruppe handelt.

---

<sup>65</sup> Oder erscheint diese unpräzise Wiedergabe dem an elektronische Klänge und metrisch geregelte Lebensprozesse gewöhnten Europäer nur durch den historischen und kulturellen Abstand beschaulicher, ursprünglicher ? Spiegelt sich in dieser ein Vierteljahrhundert alten Aufnahme doch noch ein anderer Zeitgeist ?



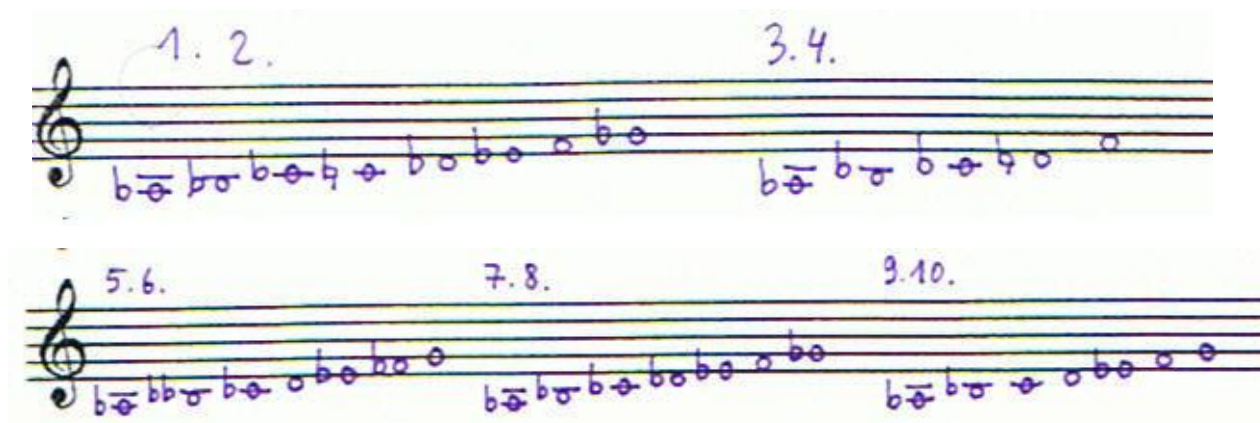
Die folgende Aufnahme ist mit 11 min. die längste Komposition : Eine Solosängerin, begleitet von Zimbeln, Mrdangam und einem elektronischen Melodieinstrument (Keyboard mit einer spezifischen in Südindien populären Klangfarbe, „organ“ genannt), singt nach einem 1,5-minütigen Vorspiel die 10 Strophen in fünf verschiedenen Ragas !



Tonbeispiel 29 : *Dakṣinamūrti-Stotra* – Atlanta Bhajan Group

Die nicht metrisierte Einleitung, zunächst nur instrumental, hat denselben Tonvorrat wie die 1. und 2. Strophe (die große Terz erklingt in der Einleitung nicht); nach einer halben Minute setzt die unbekannte Solistin mit dem ersten Vandana-Vers ( s.o. S.76 ) ein (00'36-01'29).

Dann beginnt der Hauptteil der Darbietung in fünf Abschnitten (zu je zwei Versen), die jeweils durch ein kurzes Vorspiel des Keyboards im folgenden Raga eingeleitet werden. Das häufige Changieren zwischen verschiedenen Modi innerhalb eines Stückes ist in südindischer Musik normal, für eine Stotrarezitation indes noch ein auffälliger Kunstgriff - der hier jedoch nicht künstlich wirkt. Die Handhabe so vieler Skalen könnte auch von überbordender Musikalität zeugen.



Jeder der fünf Abschnitte hat eine andere melodische Vertonung, beispielhaft sei diejenige des ersten Abschnittes kurz diskutiert.

Die drei ersten schweren Silben werden in der ersten Strophe wie bei fast allen beschriebenen Beispielen dieses Stotras mit einem deutlichen Sekundvorhalt zum Rezitationston (sei er von oben oder unten) gesungen. Vorder- und Nachsatz sind fast identisch, die wenigen kleinen

Variationen sind aber doch bewusst angebracht, denn sie werden bei der Wiederholung - unten ist die Weise für den 1. und 2. Vers der Hymne transkribiert – genau gleich wiedergegeben :



Übrigens ist der Grundton „as“ für die interpretierende Frauenstimme zu tief, wie auch für den am Ende jeden Verses antwortenden „Chor“.

Dies ist mit Pt. Hari Nath's und Pt. Jasraj's Einspielung das dritte Beispiel aus den 32 dieser Arbeit, welches diese soziologisch auf Hierarchie deutende Responsorial-Konstellation vorführt : die notengetreu antwortenden Laien hängen nur „Schnipsel“ des Originaltexts an die Rezitation der Solistin/des Solisten an. Es gibt wahrscheinlich keine Aufnahme des Stotra-Genres welche einen musikalisch gleichberechtigten Dialog zweier Gruppen zuließe...

Nach der Deklamation des Haupttextes singt die unbekannte Sängerin noch drei *Vandana*-Strophen (die Nummern 3,5 und 4 von S. 75) im selben Modus wie die vorangegangenen Verse 9 und 10. Wie beim Phalaśrutih in Aufnahmen des Taṇḍava-Stotrams enden die Rhythmusinstrumente abrupt, und, abhängig vom Tempo des Sängers, werden diese Schlussverse mehr oder weniger ruhig, „außerhalb der Zeit“ und melodisch reich ornamentiert, vorgetragen.

Bei der vorliegenden Aufnahme (min. 09'16-10'58) aber beruhigt sich die Sängerin im Verlauf der drei Schlussverse allmählich erst, die Motivik bewegt sich von der anfangs noch dominanten großen Septime abwärts zum Grundton.

Der Hörer entscheide selbst, inwieweit diese wohl bei einer religiösen Sitzung gemachte Aufnahme eher die Botschaft der Hymne oder ihre Darbietung vermittelt oder ob Lobpreis und Aufführung hier miteinander harmonieren.

7 Als Gegenüberstellung zu den „ursprünglich“ klingenden Tonbeispielen 24,25,28 und 29 folgen drei auskomponierte Aufnahmen westlichen Zuschnitts, die zwar auch von indischen Frauenstimmen gesungen, aber mit modernen Sounds produziert wurden.

In der beim Label „Kosmic Mudic“ erschienenen CD-Serie „Zodiac Series“ kam das Album „Pisces“ 2008 heraus. Darauf ist der 7. Titel das



Tonbeispiel 30 : *Dakṣinamūrti-Stotra* – R. K. Sundar

Die mit Namen nicht genannte Sängerin singt Strophenpaare als Einheit – wie wir es schon in den Tonbeispielen 26 und 27 beobachtet haben. Mit geringfügigen Abweichungen einzelner Töne werden die Verse 1,3,5,7 und 9 folgenderweise wiedergegeben :



Auf die Verse 2,4,6,8 und 10 singt sie :



Drumset-Sounds begleiten ständig die Rezitation, in den kurzen Zwischenspielen treten andere synthetische Klänge dazu, die genau zu benennen vom bloßen Hören her nicht möglich ist.

Die Komposition - einschließlich eines ununterbrochenen Stimmen-Ostinatos im Hintergrund auf die Worte „Śrī Dakṣiṇamūrtaye namaḥ“ - ist allein mit einem Computerprogramm hergestellt, nur die Solostimme ist live aufgenommen. Der Modus ist zwar typisch indisch - unter Auslassung von Sekunde und Sexte werden jeweils große und kleine Terz und Septime benutzt -, seine Ausführung jedoch nicht. Dazu sind Intonation und Rhythmus zu klar, ohne die typischen Schleifer und Mikrotöne, und daher : ohne Emotion – Merkmal vielleicht eines Trainings in Kunstgesang oder nur vorübergehende Anpassung an die Perfektion des zu produzierenden Clips ?

8 Eine gesteigerte Synthetisierung unserer Hymne bietet ein Stück von einer CD mit „New-Age“-Musik<sup>66</sup>, die eher Dancefloor-Charakter hat.



### **NAID - Varanasi**

.... The title of the album VARANASI comes from one of the most sacred places in India frequently visited by spiritual seekers. Produced by Martin Landquist and Enzo Buono... 'Naid's Varanasi blends classic Indian vocals with Nordic electronic beats, bone flutes, primitive percussions and modern day production techniques'. 'A Must-have for any eclectic music lover'<sup>67</sup>

Der Komponist ist ein junger schwedischer Songwriter bzw. „electronic artist“ der sich Naid nennt und der in einem Interview zu der Produktion (siehe Anhang) nähere Details zur Entstehung bekannt macht.

<sup>66</sup> wieder vom Label „KosmicMusic“

<sup>67</sup> Zitiert nach <http://www.kosmicmusic.com/do/product/KUS-10033> am 29.3.2010



Tonbeispiel 31 : *Dakṣināmūrti – Landquist & Buono*

Sänger : *Saindhavi, Shruti, Gayatri*

Freilich gibt sich der Titel von vornherein nicht als Stotrarezitation, sondern als „blend“ : ein Begriff, der gemeinhin für die verfeinernde Mischung von Tee- und Tabaksorten steht, d.h. zur Genussmittelindustrie gehörig. So sollte dieses Opus (und auch das vorhergehende, von der Machart gleiche Musikstück) gesehen werden: als Luxusartikel, angenehme Versüßung des Lebens in Arbeits- oder Mußestunden.

Dass es unter Umständen ein Sakrileg sein könnte, einen bedeutungsvollen religiösen Text dazu herzuführen, wird aufgrund des Exotismus eines Stotra wohl nicht wahrgenommen. Deutlicher würde der Widerspruch dem Westler werden, würde man Worte aus der Heiligen Schrift der Christen mit Chill-Out-Loops unterlegen....

Zur Sache : In dem 6'48 Minuten dauernden Stück kommen nur die ersten beiden Verse des Dakṣināmūrti-Stotrams zur Sprache, davon der erste zweimal :

00'46 Śloka 1

01'48 Śloka 2

03'20 Śloka 1

Die Verse sind nur akzidentell eingelagert in das dahinströmende harmonisch seichte, prickelnd rhythmisierte Klanggewebe; das in bereits bekannter Weise rhythmisierte Versmaß wird von Landquist melodisch frei schweifend im Ambitus einer Undezim vertont. Der terz- und sextlose Modus klingt genuin (süd)indisch durch die Verwendung von sowohl Tritonus als auch Quarte : nur nicht lebendig...



Strophe 1 :



Es wäre zur genaueren Darstellung der vielfältigen harmonischen Verläufe in Bezug auf die Vokallinie eine „Partitur“ wünschenswert. Da das Sujet meiner Arbeit nur die unmittelbare Melodisierung der Hymnenverse ist, belasse ich es bei dem Blick auf diesen einzelnen Aspekt.

Warum klingen nun die modernen Weisen dieser Tonbeispiele 27, 30 und 31 so unverbindlich, nichtssagend, ja gelangweilt ?

Den Komponisten vielleicht unbewusst, ist ein *zentraler Bezugston* verloren gegangen – sei es der Grundton (um den die Tonbeispiele 24 und 26 kreisen) oder Rezitationston (Tonbeispiele 25 und 28) : eine Tonstufe die häufiger, wichtiger als andere ist und in ihrer Eigenheit dem Modus Charakter und Stabilität verleiht. In der alten Ragatheorie mit *Vadi* und *Samvadi* ist dieses Postulat erfüllt, und scheinbar wohlweislich. - Andererseits ist es auch eine frische Idee, solche Strukturen aufzulösen und alle Stufen etwa gleich wichtig zu nehmen....

Am Beginn der auf den 2. Śloka gesungenen Melodie kommt (den Grundton „a“ vorausgesetzt) die kleine Septime „g“ kurz ins Spiel. Ansonsten würde sich die Transkription dieser zweiten Strophe erübrigen - die Phrasen weisen keine Besonderheiten auf - wenn sie nicht für das nächste Musikbeispiel eine Rolle spielten.





9 Aus dem Album „Sacred Chants IV“ (2004) von Stephen Devassy stammt das letzte (ebenfalls mit einem Musikprogramm komponierte) Musikbeispiel. Es hat ein gut zwei Minuten langes friedliches Vorspiel (Vogelstimmen, Holzbläser- und Harfenklänge, langsamer „Streichersatz“ in G-Dur etc.) und abwechslungsreiche Zwischenspiele mit den verschiedensten Klangfarben – alles synthetisch, versteht sich.

Es singen wieder Saindhavi, Gaytri und Shruti – und überraschenderweise genau dieselbe Vertonung wie auf der ein paar Jahre später entstandene Produktion „Varanasi“ !



Tonbeispiel 32 : *Dakṣinamūrti* – Devassy      Sänger : *Saindhavi, Shruti, Gayatri*

In dieser Einspielung erklingen alle 10 Strophen, und zwar wieder so dass je zwei aufeinander folgende Verse unterschiedlich melodisiert sind und zusammen eine Einheit bilden. Die zwei zum Tonbeispiel 31 gegebenen Transkriptionen der Singstimme also stimmen mit Nr. 32 überein.

Fast - denn Devassy hat im Nachsatz der jeweils zweiten Strophe hier noch einen Kontrapunkt eingebaut :



Wäre nicht diese zweistimmige Phrase, könnte man denken, Devassy (2004) und Landquist (2007) hätten dieselbe Aufnahme von Saindhavis Rezitation benutzt. So aber fragt sich warum die drei - wie man auf der Homepage [www.naidmusic.com](http://www.naidmusic.com) liest, sich als „Oneness Choir“ bezeichnenden - Sängerinnen das ganze Stotra, als Letzterer im November 2006 zu ihnen flog und sie ins Studio holte, in derselben Weise wie vorher für Herrn Devassy gesungen haben.

Scheinbar konnten oder wollten sie die Dakṣināmūrti-Hymne auch nach Jahren nur in einer melodischen Version anbieten (abgesehen von der zweistimmigen Phrase) – den Grund dafür werden wir nicht herausfinden, aber die Tatsache an sich mindert (wenn sie nicht gerade als typisch indisches Wiederkäuen angesehen wird) womöglich ihre Bedeutung für die Komposition, senkt damit auch den Text auf das Niveau verkäuflicher Ware.

Dem entspricht bei vorliegendem Arrangement, dass nach der 10. Strophe Devassys Stück unerwartet abrupt endet. Kein Platz mehr für zusätzliche Lobverse aus der Überlieferung oder ein ruhiges Ausklingen : ein verräterisches, unausgereiftes Ende für ein Arrangement, das so säuselnd-kitschig begann !

## 8. Zweites Resümee

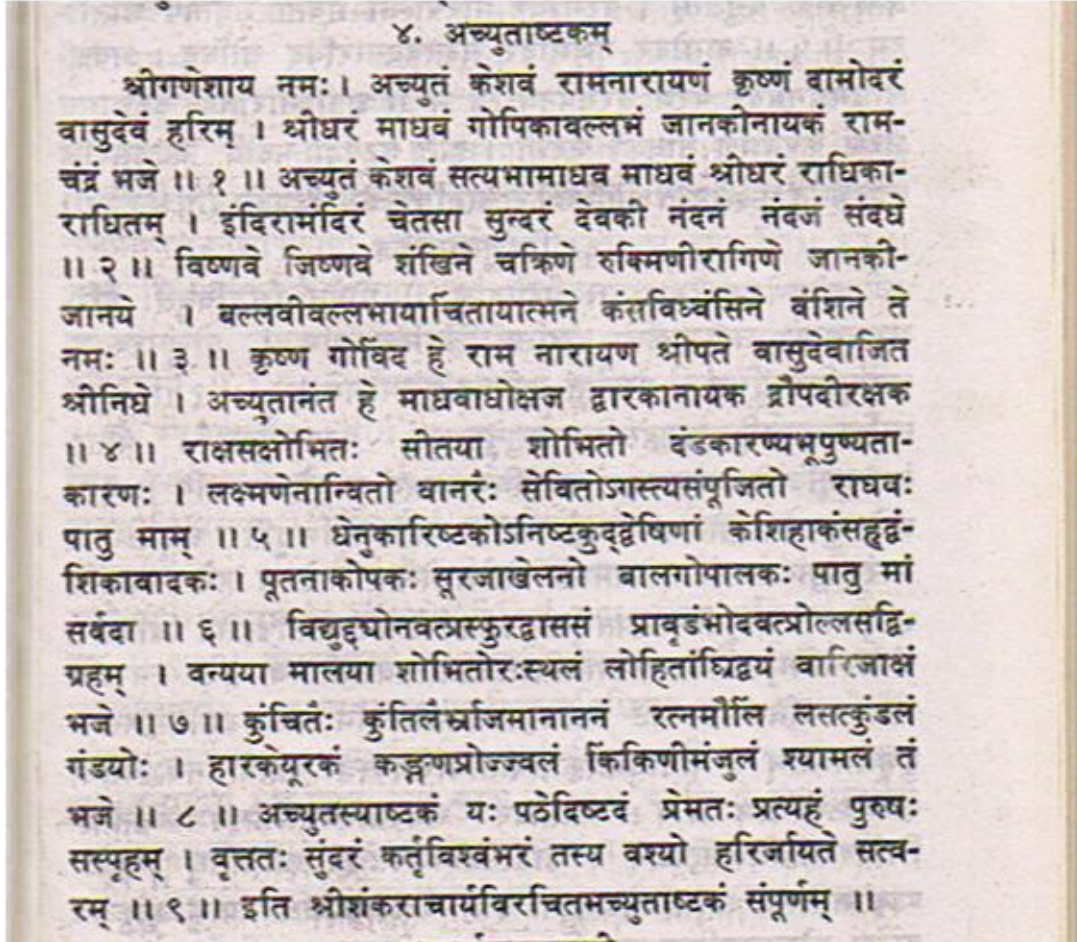
Welche Erkenntnisse sind durch die Analyse des Dakṣinamūrti-Stotrams noch dazu gekommen ?

- Stotra-Aufnahmen von religiösen Organisationen mit aktivem Gemeindeleben klingen tendenziell lebendiger als reine Studioproduktionen, die individueller geprägt sind.
- Auch wenn bei den Darbietungen dieses Stotra die Gesamtstruktur weniger schematisch ist, wird, dem Aufbau eines Sanskrit-Śloka entsprechend, die *Binnengliederung* der Strophen stets vierteilig, trotz ungeradem Silbenmaß ausgeführt.
- Gelegentlich am Ende eines Halbverses auftretende rudimentär mehrstimmige Phrasen schmücken die Monodie des Gesanges, haben aber keine strukturelle Funktion.
- Ein dominanter *Bezugston* innerhalb einer stabilen Skala verleiht dem melodischen Geschehen mehr Prägnanz, wird aber von neuesten, innovativen Vertonungen, die einem eklektischen Musikverständnis unterliegen, vermieden.
- Ein unablässig pulsierendes *Metrum* ist in den Kompositionen neueren Datums allgegenwärtig und zwingt den Text in die Schablonen eines Musikprogramms.  
„Das hat es früher nicht gegeben“.
- Wenn ein oder mehrere mit dem Stotra überlieferte *Begleitverse* die Rezitation metrisch frei einleiten oder beenden, darf dies als respektvoller Traditionsbezug und damit als Indiz größerer Authentizität gewertet werden – die tonale Beschränkung auf die drei vedischen Rezitationstöne allein ist noch kein Qualitätskriterium.

## Anhang

### Acyutāṣṭakam

Original aus dem *Bṛhatstotraratnākaraḥ* :



Übersetzung kopiert aus [www.stutimandal.com](http://www.stutimandal.com)

I adore Rāmacandra, Who is infallible, Who is Keśava, Rāma, Nārāyaṇa, Kṛṣṇa, Dāmodara, Vāsudeva, Hari, Śrīdhara, Mādhava, Who is dear to Gopikā, and Who is the consort of Jānakī.[1]

I offer a salute with my hands together to Keśava, Who is infallible, Who is the consort of Satyabhāmā (as Kṛṣṇa), Mādhava, Śrīdhara, Who is longed-for by Rādhikā, Who is the temple of Lakṣmī (Indirā),  
Who is beautiful by thought, Who is dear to Devakī, and Who is dear to all.[2]

Salutations for Viṣṇu, Who conquers everyone, Who holds a conch-shell and a discus, Who is dear to Rukmiṇī (Kṛṣṇa), Who is the consort of Jānakī (Rāma), Who is dear to cowherdresses, Who is offered [in sacrifices], Who is the Ātman (soul), Who destroyed Kāṁsa, and Who plays the flute.[3]

O Kṛṣṇa! O Govinda! O Rāma! O Nārāyaṇa, Who is the consort of Lakṣmī! O Vāsudeva, Who attained the treasure of Lakṣmī! O Acyuta, Who is immeasurable! O Mādhava, O Adhokṣaja, Who is the leader of Dvārikā, and Who is the protector of Draupadī!1[4]

May Rāghava — Who upsetted the demons, Who adorned Sītā, Who is Daṇḍaka-forest purification cause, Who is accompanied by Lakṣmaṇa, Who was served by monkeys, and Who is revered by Sage Agastya — protect me.[5]

May Baby Gopāla (Kṛṣṇa) — Who was unfavorable to Dhenukāsura and Ariṣṭāsura, Who destroyed Keśī, Who killed Kaṁsa, Who plays the flute, and Who got angry on Pūtānā2 — always protect me.[6]

I sing praise of Acyuta, Who is adorned by a lightening like shining yellow robe, Whose body is resplendent like a cloud of the rainy-season, Who is adorned by a wild-flower garland at His chest, Whose twin-feet are of copper-red color, and Who has lotus-like eyes.[7]

I sing praise of that Śyāma, Whose face is adorned by falling locks of curly tresses, Who has jewels at forehead, Who has shining ear-rings on the cheeks, Who is adorned with a Keyūra (flower) garland, Who has a resplendent bracelet, and Who has a melodious anklet.[8]

Footnotes:

1 Grammatically, the verb is missing. This verse is made of invocations using the names of the Lord.

2 The meaning of sūrajā khelano is unclear to the translator.

### **Ravanakṛta-Sivatandava-Stotram**

Umschrift kopiert aus [www.astrojyoti.com](http://www.astrojyoti.com)

Jatatavigalajjala pravahapavitasthale  
Galeavalambya lambitam bhujangatungamalikam  
Damad damad damaddama ninadavadamarvayam  
Chakara chandtandavam tanotu nah shivah shivam .. 1

Jatakatahasambhrama bhramanilimpanirjhari  
Vilolavichivalara ivirajamanamurdhani  
Dhagadhagadhagajjva lalalatapattapavake  
Kishorachandrashekhare ratih pratikshanam mama .. 2

Dharadharendrana ndinivilasabandhubandhura  
Sphuradigantasantati pramodamanamanase  
Krupakatakshadhorani nirudhadurdharapadi  
Kvachidigambare manovinodametuvastuni .. 3



Jatabhujangapingala sphuratphanamaniprabha  
 Kadambakunkumadrava praliptadigvadhukhe  
 Madandhasindhurasphura tvagutariyamedure  
 Mano vinodamadbhutam bibhartu bhutabhartari .. 4

Sahasralochanaprabhritya sheshalekhashekhara  
 Prasunadhulidhorani vidhusaranghripithabhuh  
 Bhujangarajamalya nibaddhajatajutaka  
 Shriyai chiraya jayatam chakorabandhushekhara .. 5

Lalatachatvarajvala dhanajjayasphulingabha  
 Nipitapajchasayakam namannilimpanayakam  
 Sudhamayukhalekhaya virajamanashekharah  
 Mahakapalisampade shirojatalamastunah .. 6

Karalabhalapattika dhagaddhagaddhagajjala  
 Ddhanajjaya hutikruta prachandapajchasayake  
 Dharadharendranandini kuchagrachitrapatraka  
 Prakalpanaikashilpini trilochane ratirmama .. 7

Navinameghamandali niruddhadurdharasphurat  
 Kuhunishithinitamah prabandhabaddhakandharah  
 Nilimpanirjharidharastanotu kruttisindhurah  
 Kalanidhanabandhura shriyam jagaddhurandharah .. 8

Praphullanilapan kajaprapajchakalimaprabha  
 Valambikanthakandali ruchiprabaddhakandharah  
 Smarachchidam purachchhidam bhavachchidam makhachchidam  
 Gajachchidandhakachidam tamamtakachchidam bhaje .. 9

Akharvagarvasarvamangala kalakadambamajjari  
 Rasapravahamadhuri vijrumbhanamadhuvrata  
 Smarantakam purantakam bhavantakam makhantakam  
 Gajantakandhakantakam tamantakantakam bhaje .. 10

Jayatvadabhavibhrama bhramadbhujangamashvasa  
 Dvinirgamatkrasphurat karalabhalahavyavat  
 Dhimid dhimid dhimidhvanan mrudangatungamangala  
 Dhvanikramapravartita prachandatandavah shivah .. 11

Drushadvichitratalpayor bhujangamauktikasajor  
 Garishtharatnaloshthayoh suhrudvipakshapakshayoh



Trushnaravindachakshushoh prajamahimahendrayoh  
Samapravrutikahtsamam pravartayanmanahkada sadashivam bhaje .. 12

Kada nilimpanirjharinikujnjakotare vasanh  
Vimuktadurmatih sada shirah sthamajnjalin vahanh  
Vimuktalolalochano lalamabhalalagnakah  
Shiveti mantramuchcharan kada sukhi bhavamyaham .. 13  
Idam hi nityamevamuktamuttamottamam stavam  
Pathansmaranbruvannaro vishuddhimetisantatam  
Hare gurau subhaktimashu yati nanyatha gatim  
Vimohanam hi dehinam sushankarasya chintanam .. 14

### *Phalaśruti*

Pujavasanasamaye dashavaktragitam  
Yah shambhupujanaparam pathati pradoshhe  
Tasya sthiram rathagajendratrangayuktam  
Lakshmim sadaiva sumukhim pradadati shambhuh .. 15

Übersetzung kopiert aus [www.en.wikipedia.org/wiki/Shiva\\_Tandava\\_Stotra](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Shiva_Tandava_Stotra)

With his neck, consecrated by the flow of water flowing from the thick forest-like locks of hair, and on the neck, where the lofty snake is hanging garland, and the Damaru drum making the sound of Damat Damat Damat Damat, Lord Siva did the auspicious dance of Tandava and may He shower prosperity on us all....1

I have a very deep interest in Lord Siva, whose head is glorified by the rows of moving waves of the celestial river Ganga, agitating in the deep well of his hair-locks, and who has the brilliant fire flaming on the surface of his forehead, and who has the crescent moon as a jewel on his head....2

May my mind seek happiness in the Lord Siva, in whose mind all the living beings of the glorious universe exist, who is the sportive companion of Parvati (daughter of the mountain king), who controls invincible hardships with the flow of his compassionate look, who is all-persuasive (the directions are his clothes)....3

May I seek wonderful pleasure in Lord Siva, who is supporter of all life, who with his creeping snake with reddish brown hood and with the luster of his gem on it spreading out variegated colors on the beautiful faces of the maidens of directions, who is covered with a glittering upper garment made of the skin of a huge intoxicated elephant....4

May Lord Siva give us prosperity, who has the moon (relative of the Cakora bird) as his head-jewel, whose hair is tied by the red snake- garland, whose foot-stool is grayed by the flow of dust from the flowers from the rows of heads of all the Gods, Indra/Vishnu and others....5

May we get the wealth of Siddhis from Siva's locks of hair, which devoured the God of Love with the sparks of the fire flaming in His forehead, who is bowed by all the celestial leaders, who is beautiful with a crescent moon....6

My interest is in Lord Siva, who has three eyes, who has offered the powerful God of Love into the fire, flaming Dhagad Dhagad on the flat surface of his forehead who is the sole expert artist of drawing decorative lines on the tips of breasts of Parvati, the daughter of the mountain king....7

May Lord Siva give us prosperity, who bears the burden of this universe, who is lovely with the moon, who is red wearing the skin, who has the celestial river Ganga, whose neck is dark as midnight of new moon night covered by many layers of clouds....8

I pray to Lord Siva, whose neck is tied with the luster of the temples hanging on the neck with the glory of the fully-bloomed blue lotuses which looked like the blackness (sins) of the universe, who is the killer of Manmatha, who destroyed Tripuras, who destroyed the bonds of worldly life, who destroyed the sacrifice, who destroyed the demon Andhaka, the destroyer of the elephants, and who controlled the God of death, Yama....9

I pray to Lord Siva, who has bees flying all over because of the sweet honey from the beautiful bunch of auspicious Kadamba flowers, who is the killer of Manmatha, who destroyed Tripuras, who destroyed the bonds of worldly life, who destroyed the sacrifice, who destroyed the demon Andhaka, the killer of the elephants, and who controlled the God of death, Yama....10

Lord Siva, whose dance of Tandava is in tune with the series of loud sounds of drum making Dhimid Dhimid sounds, who has the fire on the great forehead, the fire that is spreading out because of the breath of the snake wandering in whirling motion in the glorious sky....11

When will I worship Lord Sadasiva (eternally auspicious) God, with equal vision towards the people and an emperor, and a blade of grass and lotus-like eye, towards both friends and enemies, towards the valuable gem and some lump of dirt, towards a snake and a garland and towards varied ways of the world....12

When will I be happy, living in the hollow place near the celestial river, Ganga, carrying the folded hands on my head all the time, with my bad thinking washed away, and uttering the mantra of Lord Siva and devoted in the God with glorious forehead with vibrating eyes....13

Whoever reads, remembers and says this best stotra as it is said here, gets purified for ever, and obtains devotion in the great Guru Siva. For this devotion, there is no other way. Just the mere thought of Lord Siva indeed removes the delusion....14

### ***Phalaśruti***

Early morning, at the end of Puja, whoever utters this stotra dedicated to the worship of Siva, Lord Siva blessed him with very stable Lakshmi (prosperity) with all the richness of chariots, elephants and horses....15

### **Dakshinamurti Stotram**

kopiert aus [www.astrojyoti.com](http://www.astrojyoti.com)

1 Vishvam darpanadrishyamaananagariitulyam nijaantargatam  
Pashyannaatmani maayayaa bahirivodhbhuutam yadaa nidrayaa  
Yah saakshaatkurute prabodhasamaye svaatmaanamevaadvayam  
Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 1

The universe is the reflection of a mirror the truth is the supreme Brahman, the one without a second the mind, senses and intellect are all able to only discern the reflection of the atman the identity of the brahman and the atman is apparent after self-illumination I offer my profound salutations to the auspicious guru, who is an embodiment of Dakshinamurti, and whose grace is responsible for the illumination

2 Bijasyaantarivaankuro jagadidam praannirvikalpam punah  
Maayaakalpita deshakaalakalanaa vaichitryachitriikritamh  
Maayaaviiva vijrimbhayatyapi mahaayogiiva yah svechchhayaa  
Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 2

He in whom this universe, prior to its projection was present like a tree in a seed (unmanifested), and by whose magic this was transformed (manifested) in various forms, by his own will similar to a yogi's- to that Dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations.

3 Yasyaiva sphuranam sadaatmakamasatkalpaarthakam bhaasate  
Saakshaattattvamasiiti vedavachasaa yo bodhayatyaashritaanh  
Yatsaakshaatkaranaadbhavenna punaraavrittirbhavaambhonidhau  
Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 3

He, by whose light the (unreal) universe appears real, teaches the truth of brahman to those who want to know the atman through the Vedic statement tattvamasi (thou art that) and he who puts an end to the samsaric cycle - to that dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations.

4 Naanaachchhidraghatodarasthitahaadiipaprabhaabhaasvaram  
Gyaanam yasya tu chakshuraadikaranadvaaaraa bahih spandate  
Jaanaamiiti tameva bhaantamanubhaatyetsamastam jagath  
Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 4

He whose light gleams through the senses like the light emanating from a pot with holes (in which a lamp is kept), he whose knowledge alone brings the state of knowing (I am that), he whose brightness makes everything shine - to that Dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations

5 Deham praanamapiindriyaanyapi chalaam buddhim cha shuunyam viduh  
Stribaalaandhaja dopamaastvahami bhraantaa bhrisham vaadinah  
Maayaashaktivilaasakalpitamahaa vyaamohasanhaarine  
Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 5

Some philosophers contend the body, senses, life-breath, intellect and non-existence (shunya) as the real 'I' (atman) their comprehension is worse than that of women, children, blind and the dull. He who destroys this delusion caused by maya (and makes us aware of the truth)- to that Dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations

6 Raahugrastadivaakarendusadrisho maayaasamaachchhaadanaath  
 Sanmaatrah karanopasanharanato yoabhuutsushhuptah pumaanh  
 Praagasvaapsamiti prabodhasamaye yah pratyabhigyaayate  
 Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 6

The brilliance of sun exists even when intercepted by rahu during eclipse similarly, the power of cognition only remains suspended during deep sleep the self exists as pure being even though unrecognized due to the veil of maya a person on awakening becomes aware that he was asleep earlier (and the dream was unreal) similarly, a person who awakens to the consciousness of the self recognizes his previous state of ignorance as unreal he by whose grace alone does one awaken to the consciousness of the self - to that dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations

7 Baalyaadishhvapi jaagradaadishhu tathaa sarvaasvavasthaasvapi  
 Vyaavrittaasvanuvartamaanamahamityantah sphurantam sadaa  
 Svaatmaanam prakatiikaroti bhajataam yo mudrayaa bhadrayaa  
 Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 7

He, whose existence is changeless throughout the various states of the body (like old, young etc) and the mind (waking, dreaming etc), and who reveals the greatest knowledge of atman by gyaana-mudra (the joining of the thumb and the forefinger of a raised right hand) - to that Dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my Profound salutations

8 Vishvam pashyati kaaryakaaranatayaa svasvaamisambandhatah  
 Shishhyaachaaryatayaa tayaiva pitriputraadyaatmanaa bhedatah  
 Swapne jaagrati vaa ya eshha purushho maayaaparibhraamitah  
 Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 8

He, whose power of maya enables one to experience the world as multiform, (like teacher, disciple, father, son etc) during both the waking and dream states - to that dakshinamurti, who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations

9 Bhuurambhaansyanaloaniloambaramaharnaatho himaanshuh pumaanh  
 Ityaabhaati charaacharaatmakamidam yasyaiva muurtyashhtakamh  
 Naanyatkijnchana vidyate vimrishataam yasmaatparasmaadvibhoh  
 Tasmai shriigurumuurtaye nama idam shriidakshinaamuurtaye 9

He, whose subtle and unmanifest eightfold form causes the moving and unmoving universe, and by whose grace alone does all these manifestation disappear to reveal that 'all that exists is brahman' - to that dakshinamurti, Who is embodied in the auspicious guru, I offer my profound salutations.

10 Sarvaatmatvamiti sphutiikritamidam yasmaadamushhminh stave  
 Tenaasya shravanaattadarthamananaaddhyaanaachcha sankiirtanaath

Sarvaatmatvamahaavibhuutisahitam syaadiishvaratvam svatah  
Siddhyettatpunarashhtadhaa parinatam chaishvaryamavyaahatamh 10

The verse points out to the all pervasiveness of the indwelling spirit, atman by the recital, contemplation and meditation of this hymn, the disciple attains the state of oneness with atman and realizes his unity with the universe, thus becoming the very essence of the eightfold manifestation.

Vatavitapisamiipe bhuumibhaage nishhannam  
Sakalamunijanaanaam gyanadaataaramaaraath  
Tribhuvanagurumiisham dakshinaamuurtidevam  
Jananamaranaduhkhachchedadaksham namaami

This verse is usually recited at the end of the hymn : I offer my profound salutations to Shrii Mahadaksinamurti, the remover of the worldly bonds binding us, Who is to be meditated upon as the one sitting under a banyan tree and bestowing knowledge instantly on all the sages ( and the devoted disciples )

## Interview mit den Produzenten von Tonbeispiel 31

Kopiert von [http://images.google.de/imgres?imgurl=http://kosmicamusic.com/wp/wp-content/uploads/naidguys.jpg&imgrefurl=http://kosmicamusic.com/wp/2008/04/06/chants-meeting-with-enzo-buono-and-martin-landquist-naids-varanasi/&usg=\\_\\_xpxW72YFQJ-rDw2brK2JRApmCx0=&h=309&w=448&sz=73&hl=de&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=\\_YYt-IDoRKJLM:&tbnh=88&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Denzo%2Bbuono%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4GGLH\\_de\\_\\_AT255%26tbs%3Disch:1](http://images.google.de/imgres?imgurl=http://kosmicamusic.com/wp/wp-content/uploads/naidguys.jpg&imgrefurl=http://kosmicamusic.com/wp/2008/04/06/chants-meeting-with-enzo-buono-and-martin-landquist-naids-varanasi/&usg=__xpxW72YFQJ-rDw2brK2JRApmCx0=&h=309&w=448&sz=73&hl=de&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=_YYt-IDoRKJLM:&tbnh=88&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Denzo%2Bbuono%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4GGLH_de__AT255%26tbs%3Disch:1) am 29.3.2010

Chants Meeting With Enzo Buono and Martin Landquist, NAID's Varanasi Apr 6th, 2008

by Robert Phoenix

Enzo Buono and Martin Landquist were brought together by music. In the most esoteric sense it's the story of two notes being sounded, heard and recognized, vibrating in sympathy with one another. In it's most mundane interpretation it's two men who deeply resonated with the work each of them were doing and as a result



immersed themselves in the realm of sacred chants deep in the heart of mother India. The two of them form the neural network of The NAID (pronounced "Noid") Project and their first release on Kosmic Music, Varanasi. The two of them employed the divine voices of *Dakshinamurthy* recording their vocals and weaving them into their world-class mix of ambient grooves and simmering house beats. I caught up with Enzo via the magic of email and asked him a few questions about how NAID came about and where it might be going.

**Q: How did you and Martin get involved in this project?**

A: I had the idea of mixing sacred chants and electronic music with a minimal techno sound for a while, and one day I was in Barcelona when I heard for the first time the music of Martin Landquist (Waking Up), and I thought that his sound was perfect for the concept. After a conference in Midem, France I contacted Martin and he was at that time in Prato, Italy so I took an airplane and gave him a visit where I told him about this album and the place where I wanted to record it, a little village in the south of India called *Varadyapallem*. He loved the idea and four months later, we met in Chennai, India and drove to the studio.

**Q: Repetition seems to be something that mantras and trance music in general have in common, was this something you were aware?**

A: I never thought about that but I knew that the repetition of mantras and the beats of trance music would work well together.

**Q: If so, what did you want to do to not make a traditional trance dance record?**

A: I never tried to make a trance dance record; I wanted to have the beauty and deepness of these chants reachable to a younger generation.

**Q: What were some of your inspirations both musical and non-musical going into the project?**

A: My inspirations were my spiritual teachers; Amma and Baghavan (founders of the Oneness University in South India).

**Q: How much of Dakshinamurthy did you sample and how much did they actually sing for the project itself?**

A: The singers recorded the whole album no vocal samplers were used.

**Q: Can you speak more about your relationship with Martin and if you'll have any future projects with him?**

A: Martin and I are good friends and we will work on the next NAID album provably some time next year. I'm very happy with the music he composed for these Chants, it was a very magical moment in India and I can't wait for the next one.



## ***Literatur***

**Benutze Medien :**

[www.sanskritdocuments.org](http://www.sanskritdocuments.org)

[www.sanskrit.safire.com](http://www.sanskrit.safire.com)

**Ahmed, Najma Parveen** : *Research Methods in Indian Music* Manohar Publishers & Distributors New Delhi 2000

**Felber, Erwin** : *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit – Studie zur Geschichte der Rezitation* 170. Band der Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien , Wien 1912 bei Alfred Hölder

**Gonda, Jan** : *Medieval religious literature in Sanskrit* in : “A history of Indian Literature” (Vol. II, Fasc. 1) Otto Harrassowitz Verlag Wiesbaden 1977

**Kokorz, Gregor** : *Klanganalyse und Mehrstimmigkeit* Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 2001

**Malamoud, Charles** : *Le Svādhyāya – récitation personnelle du Veda , Taittirīya-Āraṇyaka Livre II* Publications de l’Institut de civilisation indienne Paris 1977

**Mylius, Klaus** : *Geschichte der altindischen Literatur* Reclam-Verlag Leipzig 1983

**Narayan, Vasudha** : *The vernacular Veda – Revelation, Recitation and Ritual* The University of South Carolina Press Columbia 1994

**Nayar, Nancy A** : *Poetry as Theology: The Srivaishnava Stotra in the Age of Ramanuja* Harrassowitz-Verlag Wiesbaden 1992

**Raster, Peter** : *Phonetic symmetries in the first hymn of the Rigveda* Innsbruck : Inst. für Sprachwiss. d. Univ. , 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft : Vorträge und kleinere Schriften ; 56 )

**Renou, L.** : *Choix des Etudes indiennes* Band I

Réimpression de l’Ecole française d’extrême-Orient Paris 1997

Ācārya Paṇḍit **Śivadattamiśra Śāstri** (Hsg.) : *Bṛhatstotraratnākaraḥ* Vārāṇasī 1968

Śrī **Śivarāmaśarma** Vāsiṣṭhaḥ (Hsg.) : *Bṛhatstotraratnākaraḥ* Vārāṇasī 1960

**Staal, J.F.** : *Nambudiri Veda recitation* Den Haag 1961

**te Nijenhuis, E. :** *Musicological Literature* Band 6 d. Reihe „A history of Indian literature“  
hsg. von Jan Gonda Verlag O. Harrassowitz Wiesbaden 1977

### Weiterführende Literatur :

**Arnold, Edward Vernon :** *Vedic metre in its historical development* Motilal Banarsidass New Delhi 1967

**Bake, A.A. :** *The practice of Samaveda* Baroda 1935

**Brereton, Joel, Jamison, Stephanie [Hrsg.] :** *Sense and syntax in Vedic* Stephanie W. Jamison Brill Leiden 1991 (Panels of the VIIth World Sanskrit Conference ; 4/5 )

**Chakrabarti, Samiran Chandra [Hrsg.] :** *Some aspects of Vedic studies* School of Vedic Studies, Rabindra Bharati University, Kalkutta 1996

**Dange, Sindhu S. :** *Aspects of speech in Vedic* Aryan Books New Delhi 1996

**Howard, Wayne :** *The Kauthuma, Ranayaniya and Jaiminiya schools of vedic chant*  
Diss. Yale University Press New Haven 1973

**Howard, Wayne :** *Matralaksanam* Motilal Banarsidass New Delhi 1988

**MacDonell, Arthur Anthony :** *A Vedic grammar for students* Motilal Banarsidass New Delhi 1993

**Mahadeva Schastri, The Vedanta Doctrine of Sri Sankaracarya** Madras 1899 – Reprint : Sri Satguru Publications New Delhi 2008

**Murty, Rani Sadasiva :** *Vedic prosody - its nature, origin and development*  
Vohra , Allahabad 1988

**Patton, Laurie L. :** *Bringing the Gods to mind* University of California Press Berkeley & L.A. 2005

**Renou, L. :** *Etudes védiques et Paninéennes* Publication de l'institut de civilisation indienne  
Tome 6 § 25 chez E. de Boccard, Paris 1955

**Simon, R. :** *Notationen d. ved. Liederbücher* in Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes (27) 1913 Seiten 305-346

## *Lebenslauf des Verfassers*

### Persönliche Daten

- Name : Frank Wilhelm Bornemann
- Geboren : 20.07.1975 in Wermelskirchen (NRW)
- Familienstand : Lebensgemeinschaft, mit zwei Kindern
- Wohnhaft : Rüdigerasse 19 - 1050 Wien Österreich
- E-mail : thetragic@hotmail.com

### Schulbildung

- Volksschule „Steinberg“ Remscheid (1981-1985)
- Leibniz-Gymnasium Remscheid (1985-1994), Abitur 1,4

### Studium

- 1994-1999 Diplomstudium **Instrumentalpädagogik** (Klavier) an den Staatlichen Musikhochschulen in Wuppertal – Saarbrücken - Würzburg
- 1999-2000 *Erasmus*- Stipendium in Brunn ( Klavier & Dirigieren )
- 2000-2002 Grundstudium (1.Diplomprüfung) **Orchesterleitung** an der Musikuniversität Wien (Prof. Lajovic)
- 2002-03 Romanistik- u. Indologie-Studien an der Universität Wien
- 2001-02; 2006-09 Studium der **Musikwissenschaft** an der Universität Wien

### Studien begleitende Tätigkeiten

- Juror im Wettbewerb „Jugend Musiziert“ 1996
- Feldforschungsreise nach Nordindien 2003-04
- Supervision in Kunsthalle Wien 2005-2006

### Berufserfahrung

- Büroassistent im Büro der NÖ Landesausstellung 2003
- Sekretariat der „Al-Azhar International Schools“ 2007
- Privat-Klavierlehrer 2003-2009
- Lehrer für allgemeine Musikerziehung beim **SSR** Wien 2006/07 und 2008- heute

### ***Abstract***

Der gesangsähnliche Vortrag von Götterhymnen in Sanskrit („Stotra“, seltener auch „Stuti“ genannt) wurde im 20. Jahrhundert sehr vereinzelt von Indienforschern auf Tonband festgehalten. Da diese meist in definierten Versmaßen verfassten Psalmen von Hindus verschiedenen Bildungsgrades stets (halb)melodisch wiedergegeben werden, sind diese Tondokumente von musikwissenschaftlichem Interesse, bisher aber kaum als solche dargestellt worden.

Ausgehend von der inhärenten Rhythmik eines gegebenen Versmaßes biete ich anhand dreier ausgewählter Hymnen Transkriptionen ihrer Rezitation. Rund 30 Tonbeispiele, die auf einer beiliegenden CD abzurufen sind, werden so hinsichtlich Melodik und Formverlauf diskutiert. Da mit dem Radiozeitalter Musiker verschiedener Herkunft und Ausbildung Vertonungen mit Instrumentalbegleitung produzieren, erreichen Stotras über ihren Status als religiöse Texte hinaus nun eine neue Funktion als musikalische Elemente - um nicht „Songtexte“ sagen zu müssen – und damit erhöhte internationale und Internet-Popularität.

### ***Erklärung***

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bild- und Tonrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

A.....Ω

